SEMİH GÜMÜŞ

MODERNİZM VE POSTMODERNİZM

EDEBİYATIN DÜNÜ VE YARINI

ELEŞTİRİ



CAN

Semih Gümüş

MODERNİZM VE POSTMODERNİZM

EDEBİYATIN DÜNÜ VE YARINI

ELEŞTİRİ

CAN YAINLARI

Can Yayınları: 1867

1. basım: 2010
2. basım: Haziran 2010
Yayına hazırlayan: Faruk Duman
Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design
CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 - 252 59 88 - 252 59 89 Fax: 252 72 33
http://www.canyayinlari.com
e-posta: yayinevi@canyayinlari.com

SEMİH GÜMÜŞ’ÜN

CAN YAYINLARI’NDAKİ

DİĞER KİTAPLARI

FUTBOL VE BİZ / *deneme*

BAŞKALDIRI VE ROMAN / *eleştiri*

ELEŞTİRİNİN SİS ÇANI / *eleştiri*

KARA ANLATI YAZARI: VÜS’AT O. BENER / *eleştiri*

ÖYKÜNÜN BAHÇESİ / *eleştiri*

YAZARIN YALNIZLIK BURCU / *deneme*

Semih Gümüş, 1956'da Ankara'da doğdu. 1971'de Ankara Fen Lisesi'ne girdi, 1981'de Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitirdi. İlk yazısı aynı yıl *Yazko Edebiyat* dergisinde yayımlandı. 1981-1985 yılları arasında *Yarın* dergisinin, 1995-2005 yılları arasında *Adam Öykü* dergisinin genel yayın yönetmenliğini yaptı. 2006 Aralık ayında *Notos* dergisini çıkardı ve şimdilerde bu derginin genel yayın yönetmenliğini yürütüyor. Kendine özgü çözümleyici bir eleştiri anlayışına sahip olan Semih Gümüş'ün 1991'de *Roman Kitabı*, 1994'te *Kara Anlatı Yazarı*, *Karşılıksız Yazılar*, *Yazının ve Tarihin Bilinci*, 1996'da Cevdet Kudret Eleştiri Ödülü'nü de alan *Başkaldırı ve Roman*, 1999'da *Öykünün Bahçesi*, 2002'de *Puslu Ada*, 2003'te *Yazının Sarkacı Roman*, 2005'te *Yazarın Yalnızlık Burcu,* 2007'de *Eleştirinin Sis Çanı,* 2010'da *Modernizm ve Postmodernizm* adlı kitapları yayımlandı.

Eleştirinin modernizm içinde yolculuğu

(Önsöz)

Modernizm, bazen özlediğimiz bir geçmişi de anlatır. Hayatın, içine aldığı edebiyatla birlikte her şeyi başkalaştıran değişim sürecinin parçası oluşu, o hayata bilinçli katılanların geçmişe sarılmasına kendiliğinden yol açar. Herkes için böyle olmayabilir elbette. Geçmişi aramak için neden olmadığını ya da aranacak nitelikte bir geçmiş bulunmadığını savunanlar olduğu gibi, bütün tasarısını gelecek özlemi çevresinde oluşturanlar da var.

Edebiyatımızın dünden bugüne yaşadığı değişimi anlamak için yalnızca egemen anlayışların çizdiği yollara ve doruk noktalarına bakmak, yanıltıcı olabilir. Onların gölgesinde kalmış, ama kendi çevresinde yarattığı haleyi taşımaya çalışan pek çok genç yazarla günümüze uzanan yenilikçi anlayışlar, sonunda edebiyatımızın modernleşmesini sağlayan etkenler arasında okunduğu gibi, kendi modernizmimizi onlara bakarak çözümleyebileceğimizi de görmüş olduk. Geç de olsa.

Önce el yordamıyla kendini bulmaya başlayan roman sanatımız, geleneksel birikimini yenilikçi birkaç atılımla tamamlamış ve hemen yanı başında yaşayan öykücülüğümüzden etkilenmeden ilerlemeye çalışmıştır. İlginçtir, edebiyatımızın geçmişten bugüne yaşadığı değişimi değerlendirdiğimizde, roman ve öykünün çoğu kez birbirini etkilemeden yaşayageldiği görülür. Köktenci dönüşümlerin yaratıcılarını düşünelim. Sait Faik sözgelimi, önemli bir altüst oluş yaşattı öykücülüğümüze ve o güne dek bilinenleri eskitip çıtayı yukarı çıkardı, ama bu yeni durum aynı zamanda bütün kurmaca biçimlerini etkilemedi, yalnızca öykünün ilgi alanında kaldı. Onyıllarca süren bir “Sait Faik çizgisi”nden söz edildi, ama sayısız izleyicisi olan bu çizginin roman üstündeki etkileri üstünde durulmadı. 1950 Kuşağı’nın bütüncül bir modernist anlayış ortaya koyduğu gününde görülmedi, ama neden sonra anlaşılan bu etkinin şiirle bile ilişkisi kurulurken roman ile ilişkisi çok sınırlı tutuldu.

Bu kopukluk öykü ve şiirin süreklilik içindeki gelişimini etkilemedi etkilemesine, ama romanın neden kesintisiz bir birikim yaratamayıp parçalı, kopuk bir süreç içinde bugüne uzandığını da gösterdi. Demek ki romanın modernizm içinde yaşadığı yükselişten söz edilemez: hangi anlayışı içselleştirip sonra da bütüncül biçimde dışavuracaktı roman? Oysa Garip,

1950 Kuşağı ya da İkinci Yeni, kendilerinden önceki, yazılanı yadsıma endişesinden ve bir gelecek tasarımı amacından doğan, ne oldukları sorusuna adamakıllı bütün yanıtlar vermeyi olanaklı kılan anlayışlar ve akımlardı. Onlar ortaya çıktığı zaman çevrelerinde uzun süren tartışmalar yapıldığını biliyoruz, ama edebiyatımızda modernizmin kendini bu anlayışlarda gösterdiğini saptayıp belirten bir tek yazar, eleştirmen de olmadı.

Eleştiri, iyi-kötü ayrımlarının çok ötesinde, yazınsal metnin bütün öğelerini çözümleyip kendini metnin üstüne atan bir yaratım süreci sonunda çıkar ortaya. Dolayısıyla yazınsal metinden bağımsız bir yazınsal metin olarak kendini var etmektir çıkış noktası; bir üstdil kurmayı da bu bağımsızlaşma için gereksinir.

Edebiyatımızda bunca gecikmeyle varılan bu eleştiri anlayışı da bir geçmodernizm olgusu olarak değerlendirilebilir mi? Sanırım evet. Belki bu arada postmodern edebiyatın içinde epeyce olanaklı bir hayat alanı bulan bir postmodern eleştiriden de söz edilebilir. Geleneksel edebiyat ölçütlerine bağlı kalmayan, kendini yazınsal metinden bağımsız gören, yazınsal metnin öğelerini soyutlamalarla ayrı ayrı çözerek birbirine bağlayan, bir üst-metin olarak değerlendirilmeyi gerektiren eleştirinin postmodern eleştiri olarak tanımlanabileceğini belirten eleştirmenler var. Bana kalırsa eleştiri, önüne alacağı bütün sıfatlar ve adlardan bağımsız biçimde, her durumda bu özelliklere sahip olmalıdır ve ancak böyle oldukça kendini öteki'nin önüne koyabilir. Edebiyatımızda eleştirinin yaşadığı modernizm sanırım böyle alınmalı ve kendini niçin bunca geç gösterdiği anlaşılır olsa da, niçin bunca geç anlaşıldığının kabul edilmesi daha zor geliyor.

Yenilikçilik ile modernizm birbirini sürekli anıştırır elbette, ama birbirleriyle örtüştükleri de söylenemez. Sonunda edebiyatın bugün gördüğümüz her yenilikçi atılımını ya da tekil örneğini modernizme bağlayamayız. Sözgelimi bu arada postmodernizmin açığa çıkardığı yazınsal olanaklardan yararlanan biçimler de yenilikçi olabilir. Postmodernizmin biçime ilişkin olanaklarını, ona ideolojinin zırhını giydirip yadsımak, belki hayata ilişkin duruş biçimimizi sağlamlaştırabilir, ama edebiyata ilişkin bakış açılarımızı genişletmez. Tam tersine, bakış açılarını daraltıp yazınsal seçimleri kısırlaştırabilir.

Postmodernizm, içinden çıktığı kültür alanlarından sonra edebiyatı etkilemeye başladı, bizdeki etkisi de 1980'lerden sonra belirginleşti. Yeni biçimlerin ortaya çıkışı sırasında çoğu kez olduğu gibi, kendini şiirde değil de, düzyazı içinde tanımladı ve biçimsel karşılıklarını düzyazı içinde yarattı.

Roman, yazınsal öğelerin birbirine bağlanarak oluşturduğu yapının esnekliği nedeniyle her zaman öyküden önce açar kapılarını. Bunun da üstünden atlanan konularımızdan olduğu söylenebilir –düzyazının niçin yenilikleri öncelikle içselleştirip somut karşılıklar yarattığı ne açıklıkla dile getirildi, ne de dolayısıyla bunun nedenleri üstünde duruldu.

Kısa öykü, yazınsal öğelerinin katı bir yapı oluşturduğu, yoğunluğu nedeniyle çok derişik olduğu, geleneksel birikimini kesintisiz biçimde sürdürdüğü için esnekliği az, zaman içinde yaşadığı değişimi yavaş bir tür sayılır. Öykünün eleştirisinin niçin yaygın ve sürekli olmadığına ilişkin eleştiriler de bu yapısal özelliği düşünülmeden yapılır. Değişimi adım adım ve yavaş gerçekleşen bir türün eleştirisinin her zaman zengin biçimde olması beklenemez.

Oysa roman, yazınsal öğeleri hem tek başlarına, hem birbirleriyle ilişkisi içinde ve varsa eğer farklı katmanlar içinde aldıkları biçimlere göre değerlendirilirken eleştirinin düzeyinin yükselmesine de neden olur; öte yandan, sürekli değişimi eleştiriyi kendini sürekli yenilemek zorunda bırakır. Demek eleştirinin kendini yeniden üretme gizilgücü önce şiirden beslenmiş, ama modern zamanlarda romanın yarattığı geniş dünya içinde karşılıklarını bulmuştur.

Sonunda bireyin bireylik savaşı içinde oluşan modernist edebiyat, günümüzde de yazınsal metnin tekil varlıklarının çeşitliliği içinde eleştirisini geliştiriyor. Georg Lukács'tan Paul de Man'a, Roland Barthes'tan Fredric Jameson'a, Umberto Eco'dan Edward Said'e, eleştirinin Batı'da kazandığı ivme ve düzey, sanırım yaratıcı düşüncenin ulaştığı doruk noktaları arasında dolaşıyor. Felsefenin yaratıcı düşünce ile kurduğu ilişkiye benzeyen, ama onun ötesine geçen yaratıcı yazının, gerçekliğin ötesindeki olanakları içinde yeniden yarattığı edebiyat, eleştirisini de aynı dolaylarda yaratıyor.

Modernizmden postmodernizme uzanan süreç, sonunda bir geçmodernizm gerçekliği de önümüze getiriyorsa, yaratıcı yazınsal yazının yalnızca öykü ya da roman içinde değil, eleştiri içinde çizdiği ve kat ettiği yol da çözümlenmeyi gerektirir. Çözümlenmesi gereken eleştiri, aradığımızdır elbette.

I

Modernizmin Sıkıntılarından Doğuşu

Kendini Aşma Bilinci

Bireyin edilginlikten kurtulduktan sonra kendini keşfetmekle yetinmeyip yaşam biçimini kendi dışındaki bütün etkenlerin üstüne çıkarma, davranış biçimini otoriteden bağımsızlaştırma ve sınırsızlaştırma kararlılığı bireyciliği yüceltince, modernizmin sonunda kendini yıpratan paradoksu ortaya çıktı. Bu arada toplumsal baskının son çözümlemede hep kazanan gücü modernizmin doruklarını törpüleyince, değerlerin ortalamasını çıkaran postmodernizmin ya da onun ardında ya da önünde duran düşünce biçimlerinin aradığı koşullar oluşmaya başladı.

Yaşadığımız toplum biçiminin kapitalizmin getirdiği yaşam biçimi içinde sağladığı ekonomik ve teknolojik olanaklar, hiç kuşku yok ki bireylerin kendine daha çok dönmesine neden oldu. Belki bu durumu, “neden oldu” sözcükleri yerine, “dönmesini sağladı” biçiminde anlatmak daha doğru olur. Bu gelişmenin ve modernizmin kalitesini gitgide daha çok yükselttiği şehir hayatının bu gelişmenin yarattığı olanakların bireysel özgürlükler için savaşımı yükseltmesi beklenirken, bireylerin sistemi kuran ve yöneten kurumlardan uzaklaşmasına, dolayısıyla siyasal kurumların görece bağımsızlığının güçlenmesine, bunun da kaçınılmaz sonucu olarak yönetenlerin fütursuzluğuna ve otoriter heveslere kapılmasına neden olduğu görüldü.

Charles Taylor, küçük, ama değerli kitabı *Modernliğin Sıkıntıları*’nda, bu durumu yalın biçimde açıklıyor:

“Böylece Tocqueville’in ‘yumuşak’ despotluk dediği, yeni ve modernliğe özgü bir tür despotluk tehlikesi ortaya çıkar. Bu eskisi gibi dehşet ve baskıya dayalı bir despotluk olmayacaktır. Yönetim ılımlı ve babacan davranacaktır. Hatta periyodik seçimlerle demokratik biçimleri bile koruyabilir.”

Ulus-devletlerin bu durumu sürgit koruma ve yenilmez bir güç olma amacıyla donanımlarını artırdıklarını görmek, modern toplumların entelektüellerinin kendilerini gitgide daha çok geri çekmesine, kendi dünyalarına kapanmasına neden oldu. Kendisi modernist olma fırsatını kaçırmış sosyalizmin reel bir ümit olmaktan çıkması da modernitenin aldığı son büyük darbe oldu.

Modern toplumun, geri çekilmeye zorladığı bireyleri bir de bu yüzden ahlaki bir sorgulamanın ortasında bırakmasını, Tocqueville önemli bir sorun olarak tartışıyor. Oysa düzenle uyumsuzluğa düşen bireylerin çoğunluğu, ister aydın olsun, ister işçi, yirminci yüzyılın değerlerini yükseltmek, daha özgürlükçü ve eşitlikçi bir dünya özlemini yaşatmak için uzun soluklu bir savaşımı göze almış görünüyordu. Sonunda hem gelecek düşüncesinin kötüye kullanılması, hem de ulus devletlerin acımasızlığı, tarihi bireylerin aleyhine kurgulayan bir çarkın dişlilerini çalıştırdı.

Charles Taylor, "Öyle görünüyor ki kendini gerçekleştirme kültürü çoğu insanın kendilerini aşan meseleleri unutmasına yol açtı," diyor ve bunun da bireyliğini öne çıkaranlar arasında yeni konformizm biçimleri geliştirdiğini belirtiyor.

Gelgelelim, burada kendi benliğini ve bireylik savaşımını öteki alanların önüne çıkaran bireylerin ahlakını ancak gene o bireylerin sorgulayabileceğinin teslim edilmesi zorunluluğu vardır ki, bu da modernizmin sönümlenmeye yüz tuttuğu ve toplumsal ve kültürel hayatın ortalamaya çekildiği nesnel koşulların egemenliğini getirdi. Üstelik bu geri çekilme siperlere çekilme biçiminde değil, düpedüz bireylerin yenilgisi biçiminde gerçekleşti. Savaş alanları büsbütün terk edilmedi belki, ama her şey değişti.

Sözgelimi sosyalizmin eski biçimleri yerine, iktidar amacını reddeden, merkeziyetçi örgütlere gereksinim duymayan savaşım biçimlerini öneren, son zamanların en etkin yığınsal hareketi olan küreselleşme karşıtı, antikapitalist hareketler gibi oluşumlar, geçmodernizme bağlanabilir. Bireylerin içinde özgürce hareket ettiği, kendiliğinden tepkin bu hareketin kendisi bir *birey gibi* alımlanıp değerlendirilebilir.

Geleneksel edebiyat kültürünün içinde kalmak için edebiyatımızın yaklaşık yetmiş yıl gösterdiği çaba da, 1990'larda herkesin başka türlü bir kültür içinde yaşama zorunu nedeniyle etkisizleşmeye başladı. Ne artık 1950'lerden sonra kendini özellikle gösteren edebiyat içi iktidarların etkinliğinden söz edilebilirdi, ne de yalnızca toplumsal sorumluluk güdüsüyle belirlenmiş edebiyat anlayışlarının egemenliğinden.

Daha önce de çeşitli dönemlerde görülmüştü ki, yazınsal değerlerin keşfi ve yeni arayışlar, geçmişten görece bağımsızlaşmakla olasıydı. T.S. Eliot'ın,

“Her kuşak kendi tercümesini yapar” sözü, gene edebiyatın doğasınca doğrulanıyordu. Yeni kuşakların özgüveni, başlangıçta tanımlanması zor biçimlerin, o kuşağın kendini tamamlama sürecinin sonlarına doğru açık seçik görünmesini sağladı.

Öykünün Şimdiki Zamanı antolojisinde hem birbirinden farklı, hem de öykücülüğümüzün geleneksel birikiminin ucuna eklenebilecek nitelikte yirmi beş öyküsüne yer verdiğim kuşağın öykücüleri, kendi adalarında yaşamakla yetinen yazarlar değil. Aynı zamanda öykücülüğümüzün yazınsal sıkıntılarına verdikleri yaratıcı karşılıklarla edebiyatımıza bütüncül bir katkı da yapıyor onlar. Geçmişe öykünmenin en zayıf olduğu dönemi yaşıyoruz. Artık sözgelimi Sait Faik ya da Sabahattin Ali çizgilerinden söz edilmiyor, üstelik her ikisi de 1960’lardan, 1970’lerden daha çok okunup sayılırken. Bu önemli bir gösterge olmalı. Yeni kuşakların edebiyatımızın geçmişini bilmediği düşünülemez; özellikle 1950’den sonra doğan ve 1980’den sonra kendini adamakıllı gösteren, önde gelen yirmi beş öykücüsü *Öykünün Şimdiki Zamanı*’nda görünen kuşak, kendi yaratım sürecini bilinçli biçimde geçmişin önüne koşmaya çalıştı, bunda da başarılı oldu.

Bu kuşak bir yeni zaman kültürü olarak postmodern düşünce ve davranış biçimlerinden de bağımsız yazarak kendini oluşturdu. Bunu, öyle olması gerekirdi dargörüşlülüğüyle değil, yalnızca gerçeğin ortaya çıkan hali olarak belirtiyorum. Yaşadığımız çağı açıklama biçimi olarak aldatıcı, ama yaratım biçimi olarak yararlanmaya açık bulunan postmodernizm, özgünlüğü yüksek bir kuşağın tek seçeneği olamazdı da.

Sonunda, edebiyatımızın 1980’den sonraki değişiminin bir geçmodernizm dönemi olarak çözümlenip tartışılması, sanırım bugün gündemimizdeki en yaratıcı tartışma olacaktır.

Modernizmden Büsbütün Koptuk mu?

Modernizmin endüstrileşmekte olan, postmodernizmin endüstri sonrası toplumla özdeşleştirilmiş *düşünme ve yaşam biçimleri* olarak alınmasıyla, düşünsel ve sanatsal kültürle özdeşleştirilmiş *iki kavram* olarak alınması arasındaki ayrım üstünde yeterince durulmadı. Anthony Giddens'ın, "Postmodernizm, eğer bir anlamı varsa, en iyi biçimde, edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılmalıdır," sözü, doğru bakışı bir öze kavuşturuyor. Demek ki, geniş bir alanda uzlaşılması olanaksız bir düşünce biçimi, sınırlı bir yaratıcılık alanında çok anlamlı ya da işlevli olabilir.

Gene de postmodernizm ya da modernizm sonrasının sınırlı etkinlik alanları içinde kendini gösteren öteki düşünce ve yaratım biçimleri kendilerine baştan koydukları sınırlara uygun ilişki biçimleri ararken, modern doğuş ve yükseliş dönemi boyunca, ortaya çıkan yeni gerçekliğe verilmiş kuşatıcı bir karşılık oluşu, onu kendinden sonrakilerden bütün bütüne ayırır. Sonra gelenler için, sözgelimi postmodernizm için yapılan, "Seçkin kültürü kitle kültüründen ayrı tutan modernistlere karşı verilmiş çağdaş bir tepkiydi," biçimindeki saptamalarsa, yeni zamanların ürettiği yenilikçi hareketlerin zayıf halkalar olduğunu gösterir.

Postmodernizmi, modernizmle başa çıkmak için öne sürmek yerine, modernizmin sonunda kaçınılmaz –tarihsel– biçimde bıraktığı boşlukları doldurmaya aday göstermek daha yerindedir. Tarihsellikle ilişki kurması olanaksız, dolayısıyla ömrünü içinde bulunduğu günlere vereceği karşılıklarla uzatabilecek postmodernizme taşıyamayacağı yükleri vermek, ondan yararlanamamaya da neden olur.

Giddens, "Tarihin, tarih yapmak için kullanımı esas olarak bir modernlik olgusudur," derken, hem *öznel tarihin* modernizmin bir anlamı olduğunu, hem tarihselliğin tarihe verilmiş anlamlarla ortaya çıkma şansı bulduğunu, hem de modernizmin kendinden sonraki düşünsel müdahalelerin sahip olamadığı etkinlikte bir bakış açısı oluşturduğunu belirtmiş olur.

Öyleyse bugün moderniteden bütün bütüne koptuğumuzu öne sürebilir miyiz? Sonunda toplumsal hayatın işleyiş biçimi modernliğin hâlâ orta yerinde kuruluyken, siyasal hayat modernliğin kurumlarıyla bütün

çatışmasını çözememişken, kültür hayatı modernliğin gölgesinden ne yapsa kurtulamamışken, moderniteyi geride bıraktığımız ya da hayatı yeni bir kavram çevresinde örgütlediğimiz söylenebilir mi?

Aslında geçmişte yaşamakta geç kaldığımız, sonra yarım bıraktığımız kültürlerin gölgesi bugün kendimize yakıştırdığımız renkleri belirlemeyi sürdürüyor. Bu bir ayağı hep geride, topal yürüyüş, gelecek tasarımlarına tam anlamıyla katılmayı da güçleştiriyor. Anthony Giddens, ulus-devletin açmazını tartışırken modernitenin yarattığı kurumların yol açtığı çaresizliklere verilebilecek en önemli örneklerden birini verir. Giddens, “Ulus-devletlerde, onlardan önceki devletlerde bulunandan çok daha yoğun bir yönetimsel güç yoğunlaşması vardır,” diyor; demek ki bu güç yoğunlaşması yeni bir ulus, dolayısıyla yeni bir kültür örgütlenmesi yaratırken, umulanın tam tersine, bireyin özgürlüğünü de zamanla gözden çıkarılacaklar arasında ilk sıralara sürmüştür. Giddens’ın saptaması, Tocqueville’in “modernliğe özgü despot devlet” çözümlemesine doğrudan bağlanabilir.

Kapitalizmin modernitenin daha başlangıç dönemlerinde ulusal sınırları aşmaya, o günlerden başlayarak küresel bir sisteme dönüşmeye başlaması, kapitalizm ile modernizm arasına kalın bir çizgi de çekmiş oldu. Sermayenin birikim süreci kaçınılmaz biçimde otoriter yönetim biçimlerini güçlendirip egemen ulus-devlet kavramını bireylerin üstüne çıkarınca, aradaki uzaklık da büsbütün arttı.

Anthony Giddens’ın şu dedikleri önemli:

“*Ulus-devlet* ve *sistematik kapitalist üretim*. Bunların her ikisinin de kökleri Avrupa tarihinin belirli karakteristikleri içinde bulunur ve önceki dönemlerle ya da diğer kültürel ortamlarla pek az koşutluklar gösterir. Eğer birbirleriyle yakından bağlantılı olarak dünyaya yayılmışlarsa, bunun nedeni, her şeyden önce, ürettikleri güçtür. Daha geleneksel diğer toplumsal biçimlerin küresel gelişim eğilimlerinin dışında, tam bir özerkliğin sürdürülmesi açısından bu gücü sergileyememiştir. Acaba modernlik, bu iki muhteşem dönüştürücü fail tarafından desteklenen yaşam biçimleri yönünden, Batı’ya mı özgüdür? Bu soruya lafı gevelemeden ‘evet’ yanıtı verilmelidir.”

Marx'ın modernliği bir "canavar", yıkıcı ve onarılmaz etkileri olan bir güç olarak düşünmesinin nedeni, modernlikle kapitalizmin birbirinden ayrı düşünülemeyecek bir çift gibi görülmesiydi. Giddens, Habermas'ın modernliği "tamamlanmamış bir proje" olarak saptayan yaklaşımını yerinde bulur ve Marx için de aynı algının geçerli olduğunu belirtir.

Burası da şöyle karışıktır ki, kapitalizm yıkıcılık ve canavarlık ileri aşamalarına daha çok yapıştıkça modernizmden ayrılmış; modernizm de hem kuşatılması olanaksız bir kapsamı oluşu, hem de tamamlanmaması yüzünden, bir yandan sonra gelen postmodernizm ve olası örgütlenme biçimlerine yerini terk etmiş, bir yandan da dönüş olasılığını hep canlı tutmuştur. En azından, ileri kapitalist ülkeler için romantik bir tasarım olarak kalan modernizm, gelişmekte olan ülkeler için dönülecek bir ada gibi durmuştur. Bir geçmodernizmden söz ediyorsak, bunun asıl nedeni modernizmin tamamlanmamış bir tasarı oluşudur. Tamamlanmasının olanaksızlığı da bu arada öne sürülebilir mi, önemli bir tartışma konusudur.

Öte yandan şu var ki, kapitalizmin ekonomik gücü toplumsal hayatı kendine göre düzenlemeye, toplumu kendine uydurmaya başlayınca, *yalnızlık* ötekileri yabancılaştırarak yüceltilen bir bireylik davranışı olarak benimsendi.

Daha doğrusu: "Modern toplumlarda .... yabancılarla 'bütünlüklü insanlar' olarak bir etkileşime girmeyiz. Özellikle birçok kentsel ortamda, ya pek tanımadığımız ya da daha önce hiç karşılaşmadığımız kişilerle az çok sürekli bir etkileşim içindeyizdir; ancak, bu etkileşim, göreceli, geçici ilişkiler biçimindedir."

İnsanlar birbirlerine adamakıllı kayıtsızlık içinde yaşamaya başlarken kendilerine karşı da daha önce düşünülmemiş kaygılarla yaklaştı. Dolayısıyla toplumsal hayat modernizmin olgunluk çağında da kazanmayı sürdürdü, yitirense her zaman bireyler oldu.

Açıklamayı gerektirir elbette, ama dünyanın kültürel çeşitliliği gücü ve otoriteyi mi güçlendirir, sorusunu bu arada sorabiliriz. Modernleşme süreci iki yüz yıldır çelişkileriyle yaşayıp zenginleştiği için, bu soruya da elbette "hayır" yanıtını vereceğiz. Dolayısıyla kültürel çeşitliliğin madeni olan Akdeniz, Latin Amerika, Asya ve Afrika ya da Batı'nın toplumsal hegemonya dışında kalan kesimleri ve öncü sanatı için, modernizmin

yeniden yol almayı sağlayacak bir kulvar açma olasılığı somut bir gerçeklik gibi görünüyor. Edebiyatımızın bütün çaresizliklerinden bir geçmodernizm yaşayacağının ipuçları da buradan çıkar. Üstelik üstünde çok konuştuğumuz postmodernizmin, hiç değilse son on yıl içindeki düşünsel ve yazınsal etkinliğinin cılız kalışı, umulan gelişmeyi gösterememesi de doldurulması gereken bir boşluk yaratıyor.

Kaldı ki, “modernlik, yapısal olarak geleceğe yöneliktir.” Bu sözün hemen üstünde, “Modernlik, yapısal olarak küreselleştiricidir” sözü de var.

Modernliği –kapitalizmle özdeşleştiren– kendiliğinden küreselleştirici, bireyleri sisteme bağlayan bir akım olarak görmek, Giddens’ın gerçekten ufuk açıcı yorumlarının bir açmazı olarak görünüyor. Oysa bir dizi göstergeye bağlayarak, küreselleştirici olan dinamiğin postmodernizmi yanına çağırdığını da öne sürebiliriz, yapısal olarak gelecekçi olanın modernizm oluşundan vazgeçmeden.

Sonunda her iki kanadı birden ideolojik doğrulardan arındırarak değerlendirebilirsek, yaşadığımızı hissettiğimiz, yakın gelecekte küresel bir boşluk biçiminde ortasına ışınlanacağımız dünya, çarelerini de bekleyecek. Yeni ve yenilikçi çözümler kadar, yarım kalan tasarıların tamamlanması da bu onarım sürecine katılabilir. Edebiyat, kendinden bıktığı yerde yenisini üretir; dünya edebiyatı boşlukları doldurmakta geç kalmadığını her zaman göstermiştir.

Demek ki Dostoyevski içinden Kafka çıkaran yaratıcıların modernizm düşüncesine yeni giysiler biçmeye başlayacağını şimdiden öngörebiliriz.

Klasik kendini tamamlama zorununa modernizm içinde tam karşılıklar bulabilmiş, modernist de klasiğin içinden çıkma şansına sahip olmuştur. Hiç kuşku yok ki, klasiği olmayan modernizm, halatı kopmuş bir sandal gibi, düşünüp karar vermediği denizlere açılır, sonunda başarılı olma şansı da bu yüzden azalır. Dostoyevski’den Kafka çıkarmak, hem klasik olanı yeni bir düzeyde canlı tutmanın önemini anlatır, hem de klasiğin durduğu gibi korunup bütünü temsil edemeyeceği anlamına gelir. Yaratıcı ve düşünsel yeniliklerin zorunluluğu bu değişimin ördüğü nedensellikten çıkar.

Modern Kültürün Yaşadığı

Yeni olanla modern arasında doğrudan bir ilişki bulunduğu yadsınamaz. İkisi birbirini tam anlamlarıyla belirtmez, ama birbirlerinden soyutlanmaları da hepten olanaksız. Yeninin yaşanmaktayken kendinden sonra gelene yerini bırakmak zorunda kaldığı için birdenbire eskimekle yüz yüze gelip hemen o anda modern olmaktan çıkması, ikisinin birbirlerini eksilttikleri yer gibi alınabilir mi? Toplumsal hayatta yeni modern olanı temsil etmeye başladığında, önceki yeniler büsbütün terk edilir; siyasal alandaysa, gerçek anlamda modernleşmenin, çözülmesi olanaksız açmazlar arasında bir yanılsama olduğu daha açık tartışılmalı.

Edebiyatın ve sanatın modernitesi, hiç uzlaşamadığı toplumsal ve siyasal alanların içeyleminin tersine, kendini sürekli yenilerken geride kalan değerlerini korumayı sürdürebiliyor. Dolayısıyla Kafka'nın benzersiz yapıtları nasıl hâlâ çözümlenmesi bitmemiş bir yaratıcılık deneyi olarak masamızda duruyorsa, 1950 Kuşağı yazarlarının tümü de bugün hâlâ edebiyatımızın modernizmini taçlandıran en önemli kuşağını temsil etmeyi sürdürüyor. Bazen hiç kuşku yok ki yenilerin kendilerini zamanla tümüyle eskittiğine de rastlanır, ama edebiyatın gelenekten yararlanma bilinci topyekûn içselleştirilmiş bir özelliktir ve bu bilinci kullanan arayışlar, olumlu olanı sürdürürken, olumsuz olanı yalnızca bir kadavra gibi görmekten kaçınmadan zamanı hep kendi durduğu yerden başlatır. Her kuşağın kendi sınırlarını belirleme, önceki kuşaklardan kendini ayırma endişesi de böyle ortaya çıkar.

Georg Simmel'in *Modern Kültürde Çatışma*'da dile getirdiği, modernitenin toplumbilimsel derinliğine ilişkin yorumları, edebiyatın modernizm serüveninin artalanını anlamak için de nitelikli bir zemin oluşturuyor. İnsanın, ekonomik ve toplumsal hayat içindeki değişimini kentleşme olgusuyla iç içe almadan modernizmin anlamının eksik kalacağını, dolaylı ve dolaysız, çeşitli görüngülerle açıklıyor Simmel. Sözgelimi, "Bıkkınlık – belki hiçbir ruhsal fenomen, metropolle böylesine dolaysız bir bağ taşımaz," sözünü, modernizmin yüceltiği bireyin çaresizlik anına verilmiş bir karşılık olarak okuyabilirsek, postmodernizmin hemen bunun yanına yanaştığını gecikmeden görebiliriz. Kentin kendi çocuğunu yeme güdüsü, diyebiliriz buna.

Bu arada modern hayatın kişisel hayatları birörnekleştirdiğinin yadsınamayacağını savunan Simmel, bu sürecin, "bu hayat tarzının kitlesel doğasından, hızlı çeşitliliğinden, olanaklı bütün sınırları ve bugüne dek korunmuş sayısız kendiliği aşan eşitleme eğiliminden" kaynaklandığını belirtiyor, ama bunu da, onun öne çıkarmadığı bir yorumla, modernizmin yorgunluk dönemlerinden terk ediliş dönemlerine geçişi biçiminde anlayabiliriz.

Gerçi bu birörnekleşme sürecinin, karşıtı olan "bireyselliği, öznelliği güçlendirme çabası"nı ürettiğini ve "dönemin abartılı öznelciliği"nin birörnekleşme sürecinin *telafisi* olduğunu belirtiyor, ama ister istemez yol açtığı çelişkiyi modernizm sonrasına dönük bir yorum alanı açmadan öldürüyor. Birörnekleşme ile öznelliğin güçlenmesini aynı anlama gönderen iki sonuç olarak almak, içinden çıkılması gereken iki düzeyi belirtir.

Değil mi ki kent kültürü bir başına yaşamayı bir olanak gibi sunar, yalnızlığın keşfi edebiyatın modernizm içinde birey ve bireylik kavramlarını güçlendiren bir kavrama dönüşür. Bu yalnızlık ve öznelliğin öne çıkışıdır romanda betimlemeyi gözden düşüren. Yerine tükenmez arayışlar geçirerek. Orada birey, öteki insanlarla ilişki kurmak zorunda kalmadan yaşamayı sürdürürken kendiyle baş başa kalmayı bir erdeme dönüştürür. Düşünce dışarıda yaşanan hayatın gerçekliğini tamamıyla kendine göre gözleme, alma hakkı verir.

Sonunda yaşanan hayat, gerçekten yaşandığı doğal haliyle, tanımlanabilecek bir özgünlük taşımaz. Onu, yaratıcı düşüncenin süzgecinden geçiren insan özgün kılmaya başlar; dolayısıyla özgünlük doğadan (ya da toplumsal hayattan) verilmiş değil, kazanılmış bir özelliktir ve yazınsal metnin özgünlüğünü yazarın yaratıcılık düzeyi belirler. Demek ki özgünlüğün yaratılma koşulları için en uygun zeminlerden birini modernizm kültürü oluşturur.

Burada akla her zaman gelen bir açmaz gene gösterir kendini: Modernizm bireyin, dolayısıyla yazarın yaratıcılığı önündeki yolu önceden bilinenlerden çok daha geniş biçimde açmış ve yaratıcılığın biçimlerine büyük bir zenginleşme fırsatı yaratmıştır, ama klasik gerçekçiliğin bildiğimiz, gerçekliği bütünüyle anlatma kaygısını terk etmeyen Balzac, Dostoyevski, Tolstoy, Stendhal, Gogol gibi büyük yazarlarının yaratıcılık düzeyindeki olağandışılık nasıl açıklanabilir?

İlkin şunu saptayarak: Joyce, Faulkner ya da Kafka da öncekilerle aynı yaratma ediminin içinden çıkmıştır, yaratıcılık gizilgüçleri bakımından ayrı değildi sonrakiler; ama bu iki büyük kuşağın yaşadığı hayatların nitelikleri birbirinden öylesine farklıdır ki, modern kültürün bireyin önünü açan özgürleşme biçimleri yaratıcı yazarlığın önünü geçmiş zamanlarla karşılaştırılamayacak ölçüde genişletiyordu. Geçmişte bulunmayan labirentlerden çıkış yolları yaratıcıların sayısını kendiliğinden çoğaltırken her birinin zorunlu olarak kendine özgü yol ve yordamlar bulması, modernizmin verimliliğini zenginleştirdi. Labirentler ile bütüncül hayatın parçalanmasından doğan, bir başlarına önemsiz bırakılan parçaları yaşamak, bu arada *nesnel kültürle öznel kültür arasındaki uçurumun* büyümesine neden oldu. İlk bakışta aynı kültürün parçalanmasından söz ediyoruz, ama nesnellikle öznellik yeni biçimler içinde oluşmayı sürdürürken, niteliksel değişimlere uğrayıp farklı kültürler biçiminde ortaya çıkmaya başlar. Yaratıcı yazarların, kültürü daha çok kendi çevrelerinde oluşan yazınsal kültür biçiminde yaşaması da modernizmin göstergeleri arasında yer alır.

Modernizmin olgunluk dönemleri, onun aynı zamanda yorgunluk dönemleridir ki, kendinden sonraki bir kültüre yerini bırakma sürecinde gitgide daha sert biçimde aşındırılmıştır. Bu kültür bölünmesinden en önemli paylardan birini postmodernizm aldı. Bölünme sonrasının başat duygularından biri, Nerede o eski günler, biçiminde düşünmektir. Nerede o eski yazarlar, eleştirmenler, masaya yumruğunu vuranlar... Oysa modernizmin düşüş dönemlerinde karşımıza çıkan metropol kültürü, sözgelimi ne Baylan Pastanesi çevresini yeniden canlandırmaya, ne yeni bir Nurullah Ataç çıkarmaya el verir. Artık yazarlar da birbirleriyle daha az ilişki ve etkileşim içinde; dolayısıyla önceden köşelenmiş anlayışlar, manifestolar çevresinde oluşan edebiyat dergileri yayımlanmıyor, yayımlananlar iz bırakmadan çarçabuk öte dünyaya göçüyor; edebiyat dünyasını bir arada tutması beklenen etkileşim, kaygan bir zeminde, ancak gelip geçici anlar içinde kurulabiliyor.

Georg Simmel'in *Modern Kültürde Çatışma*'ya giriş sözlerini buraya bağlayabiliriz: "Hayat, salt biyolojik düzeyin ötesine geçip tin düzeyine doğru geliştiğinde, tin de kültür düzeyine yükseldiğinde, bir iç çatışma ortaya çıkar. Kültür evriminin tamamını bu çatışmanın belirlemesi, çözüme ulaşması ve yeniden ortaya çıkması oluşturur. Zira hayatın yaratıcı

hareketinin, hayata ifade ve gerçekleşme formları sunan birtakım yapıtlar *[Artefakt]* ürettiği her yerde, buna kültür deriz.”

Simmel doğrudan sanatsal kültüre odaklanmıyor, ama üç sağlam tümcede çizdiği evrim, edebiyatın yazınsal değer yaratma serüvenini de anlatıveriyor. Değil mi ki gerçek hayattan ve insandan çıkarken edebiyat, gerçeğin soyutlanma biçimleriyle tin düzeyine yükselmekte ve orada ikinci bir köktenci dönüşüme daha uğrayıp yazınsal yaratıma (“Kendi kendine yeten, kalıcı, hatta zamandan bağımsız olma iddiası taşıyan yapıtlardır bunlar.”) dönüşmektedir, o aşamada artık kendine göre bir kültür de oluşturacaktır.

Bu süreçte bütünsellikten çıkmaya, parçalanmaya, dolayısıyla bir başlarına kalmaya başlayan yaratıcıların, gerçekliği her şeyden önce kendi öznel bakış açılarına göre yeniden yaratmaya başladığı düzeyde ortaya çıkan modernizm, elbette bir kent kültürüydü, ama metropol kültürü değildi. Cumhuriyet döneminin başlangıcındaki edebiyat atılımı da kent kültürü biçiminde kendini bulamadığı için modernizmle değil, yalnızca Batılılaşmayla özdeşleşiyordu. Yahya Kemal ile Nâzım Hikmet burçlarının her zaman bir başlarına değerlendirilmek zorunda olduğunu kabul edersek, neden sonra 1950’ler içinde modernizmin kültürel zeminini bulabildiğini belirtebiliriz ve edebiyatımız modernizmini tam anlamıyla içselleştirip sindiremeden metropol gerçeğiyle karşı karşıya gelip yeniden başkalaşmak zorunda kaldığını görmüştür. Bu bir İstanbul kültürüdür elbette, metropol kültürünün tek temsilcisi. Öte yandan, Ankara, İzmir ya da kıyı kentlerinde oluşan kültür (onun metropol kültürü olmadığı apaçık), modern olmaktan çok bozulmaya, doğasını terk etmeye yatkın olduğu için bir *gölge kültür* olarak varlığını sürdürüyor. Coğrafya ile biyolojiden geçip fizikten ve edebiyattan kalan bu kültür, iç çatışma yaratmak bir yana, yaratıcı bir hareket içinde yaşamadığı için, hayata kendine özgü bir *ifade ve gerçekleşme* biçimi, kendine özgü yaratıcılık düzeyleri sunmaktan uzak, dolayısıyla kültürsüz kalmıştır. Simmel’in sözleriyle, “yaratıcı hayatın kendi olma mücadelesi” birçok yerde yitirilmiştir. Dışavurumcu olmayı da başaramayıp izlenimci kalmış, çatışma ve gerilimi yazınsal bir değer olarak almak yerine uzlaşmayı seçmiş, kendini niceliğinden hoşnut bir gevşeklik içinde yaşamaya koşullamıştır.

Modernite, Akıl, Edebiyat

Edebiyatımızın Cumhuriyet'in hemen başlangıç dönemindeki zorunlu retçi tutumu 1930'lara doğru akılcılıkla yer değiştirirken, toplumsal değişimin isterleri, belki hiçbir dönemde bir daha gerek duymayacağı kadar belirlemişti yazılanları. Bir tür inisiyatifti yeni hayatın kullandığı; değil mi ki eski dünyanın yıkılışı üstüne modern kurumlarıyla yeni bir dünya kuruluyordu, onun dönemin önde gelen aydın yazarları üstündeki etkisi de büyük olacaktı. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin ve neden sonra 1940'lara doğru Refik Halid Karay köktenci bir akılcı düşünce dünyası oluşturuyorlardı, ama romanlarında ve öykülerinde aklı somut gerçekliğin dışında düşünmeleri olanaksızdı.

Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*'nin ilk bölümüne "Yıldızı Parlayan Modernlik" adını vermiş. Oysa bizde modernliğin yıldızının hiç parlamadığını düşündüm bir an –ya da edebiyatımızda sözgelimi 1950 Kuşağı ile parlamasına karşın, bunun da tam bilincinde olunmadığını. Aydınlanması bardağın yarısını doldurmamış bir toplumsal değişim tasarısı içinde, edebiyatın kendi modernleşme biçimlerini bulması da, öngörmesi de kolay değildi.

Alain Touraine, "Batı'daki en güçlü modernlik yaklaşımı, ... modernleşme amilinin, belli bir kategori ya da toplumsal sınıf değil, aklın kendisi ve o aklın zaferini hazırlayan tarihsel gereklilik olduğunu vurgulamıştır," diyor.

Buradan, modernleşmenin nesnel koşullarının öncelikle veri alındığını çıkarabiliriz; dolayısıyla aklın, verilmiş koşullar ve tarihsel gereklerle yarattığı kimyasal bireşimden söz ediyor Touraine ve belki her zaman aranmakla birlikte, istendiği gibi bulunamayandır bu akıl. Bir yıkılışın ertesindeki kuruluş anlarında çoğun rastlandığı gibi, bireylerin rolü öteki bütün koşullara baskın çıkabilecek kertede, akılla maddi olanakları birleştirerek modernleşmenin kurucusu olur.

Edebiyatımızın 1930'lara doğru yaşadığı değişim, aynı zamanda ülkenin önde gelen aydınları olan yazarların bilinçli iradeleriyle katıldıkları bir modernleşme atılımının başlangıcını da oluşturmuştu; gelgelelim, siyasal retlerdeki kararlılığın yazınsal bakımdan gösterildiği söylenemez. Geleneksel edebiyat anlayışlarının reddi açık biçimde oluşmadı; sözgelimi

Halit Ziya’nın roman anlayışıyla Yakup Kadri’ninki arasında köktenci bir estetik ayrım oluştuğu söylenemez.

Bilinemez olanlar, din düşüncesinin ağırlığı, bu arada sözlü edebiyat yerine gözlerini Batı’da oluşmuş değerlere çevirmiş yazarlar, henüz tanımlayamadıkları bir modernleşme sürecine girdiklerini biliyordu elbette. Bu düzeyde, geleneği de sahip oldukları en önemli olanaklar arasında görüyorlardı. Edebiyatın oynayacağı rol, üstelik onu o güne dek tanımadığı bir özgürleşmeye de götürebilirdi. Sonunda yazarların iradesiydi belirleyici olan. Edebiyatın özgürleşmesi, bir ülkenin modernleşmesinin somut göstergelerini kendi alanında da yaratabilmesinin önünü açıyordu. Artık otoritenin yerine Batılı değerlere sahip olunacak, temel eğitim düzeni değişecek, halk eğitiminin araçları yaratılacak, yayımlanan kitaplar çoğalacak, bilgi arabanın önüne koşulacaktı.

Toplumsal kültüre ve edebiyatın modernleşme sürecinin başlangıcına yaptığı olumlu katkı ile toplumsal amaçlar uğruna bireyliğin gözden düşürülmesi arasındaki çelişkiyi çözememek, yaşanan bu değişimin asıl sancısı oldu. Aslında çağdaş Türk edebiyatının başlangıcından bugüne bir ana akım içinde kalmasına, bu ana akımın kendi dışındaki oluşumlara karşı sürgit olumsuz refleksler göstermesine neden olan da bu çelişkinin toplumsal yarar lehine bükülmesidir.

Zaman zaman, edebiyatın bir derdi olmalıdır ya da toplumsal yükümlülükleri vardır denir, aslında bu eleştirinin edebiyatımız için hiçbir zaman söz konusu edilmemesi gerekir. Çünkü başından bugüne öylesine yüksek bir toplumsal sorumluluk duygusuyla yaşamıştır ki edebiyatımız, onda bu düzeyde değil bir eksiklik bulmak, fazlalık olduğunu söylemek daha doğru olur. Taşıdığı ağır yükün kuşaktan kuşağa aktarılması, çağdaş Türk edebiyatının yeterince zengin bir çeşitlilik ve sürekli yenilikler içinde yaşayamamasına neden olmuşsa, geçmişi başından bugüne yeniden değerlendirmek zorundayız.

Çeşitli dönemlerde yükselen modernleşme güdüsünü tanımlamakta bile güçlük çekmiş edebiyatımız, hiç kuşku yok ki asıl yarayı toplumsal ve siyasal hayatın her zaman sıcak ve sert oluşundan aldı. Yazınsal değerler, bireyliklerin yazınsal kişilik kazanması, yazarın öznel yorumlarının bütün nesnel yorumların üstünde tutulması gibi modernist değerler, hemen hiçbir dönemde öne çıkmayı başaramadı. Kendi modernizmini hem bilincinde

olmadan yaşadığı, hem de hep toplumsal değerlerin baskısı altında kaldığı için, yazarların özgünlükleri de içinde bulundukları ortamın ideolojik değerlerince sınandı.

Bu yüzden çağdaş Türk şiirinin modernleşme sürecinin uzun dönemleri boyunca ne Divan edebiyatından bir estetik kalıt olarak yararlanma cüreti gösterilebildi, ne gerçekçi ve toplumcu ana akım duyarlığı dışındaki yenilikçi öykü ya da roman anlayışları koşulsuz içselleştirilebildi. Okul eğitimindeki geleneksel anlayışlar Divan edebiyatını ilkgençlik yaşlarındaki öğrencilerin önüne sürdü sürmesine, ama Cumhuriyet'in Batılı, modern kültürü içinde oluşan baskın bilgi ve düşünme biçimi içinde, Divan edebiyatını soyutlayacak refleksler bulunmuyordu. İkinci Yeni şiiriyle 1950 Kuşağı'nın yenilikçi, içedönük anlayışı da aynı köken tarafından dışlandı. Hasan Bülent Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*'de, başlangıçta ve sonraki on yıllar içinde yaşanan sıkıntının 20. yüzyılın son on yılında aşılmak üzere olduğunu belirtiyor ki, doğru bir saptamadır bu. Her şeyden önce, önceki hiçbir kuşağın tam anlamıyla gösteremediği cüreti gösterebilecek bir özgür yaratım süreci oluşmuştur ve bu cüret 1980'lerden sonraki kopuş sürecinden alınmaktadır.

Modernizm Arayışımız

Edebiyatın yaşadığı an içinde, demek ki en yeni olduğu zaman bile kendiliğinden modern olacağı varsayımı önsel bir doğru sayılmaz. Modernliğe hangi anlamın verildiği de önemlidir bu arada; şimdi yaşayan, parçası olduğu edebiyatın son temsilcisi olduğu için pragmatik bir modernlik içinde sayılabilir, ama bunun modernizmle kavramsal bir ilgisi olsa da, yazınsal ölçütler bakımından nedensel bağı yoktur. Kaldı ki *tarihsel* bakımdan ancak toplumsal-siyasal düzeyin konusudur modernizm; işin içine şiir, öykü, roman girince hem şairlerle yazarların kendilerini tanımladıkları yazınsal kültürün modernizmi kuşatma koşulu aranır, hem de yaratım sürecinin sonunda çıktığı adanın modernizm olması koşulu.

Bir çağdaşlık konusu her durumda var elbette; öyle ki, Paul de Man'ın, "On sekizinci yüzyılda dilin kökeni üzerine yapılan spekülasyonlarda, arkaik dilin şiire, çağdaş ya da modern dilinse düzyazıya ait olduğu görüşü çok yaygındır," sözlerini bir önerme olarak alabiliriz. Demek ki arkaik dille yenilikçi olunmasının olanaksızlığını öne sürebilir, düzyazıya ait olan modern dilin de modern şiirin yaratıcısı olabileceği sonucunu çıkarabiliriz.

Elbette bu önerme bir edebiyatın kuruluş döneminde aynıyla geçerli olmaz. Sözgelimi çağdaş Türk edebiyatının başlangıç dönemiyle, onu da etkileyerek çakışan Cumhuriyet döneminin başlangıç dönemi, arkaik dili yenilerken modern dili hemen kurmamıştı. Ne öncesindeki Halit Ziya'nın dili moderndi, ne Halide Edip ya da Yakup Kadri'nin. Onlar dilin geleneksel biçimlerini edebiyat içinde yeniden oluşturuyordu. Türk romanının başlangıç döneminde modern düzyazıdan söz etmek yerine, yalnızca geçiş döneminden söz etmek daha doğrudur. Kaldı ki dönemin yazarları modernizme bir kavram olarak bile uzaktı. Hem yeni sorunları anlatan durumlar, hem o durumları anlatan roman kahramanları bu dönemde yazılanların başlıca özellikleri arasındadır. Gerçekçi, bu arada romantik bir dönem romanı olarak anlatmak da bu dönemin romanı için yerinde bir saptama sayılabilir.

Modernizmin neden sonra bireyin yüceltildiği bir kaçış ideolojisi olarak görüldüğü zamanları da bir yana bırakalım; Türkçenin özellikle yazınsal dil olarak olanaklarının en çok keşfedildiği yıllar 1950 Kuşağı'nın modernist

edebiyatın olanaklarını keşfettiği yıllardır. Öyle ki, özellikle yabancı sözcüklere gereksinim duymadan yazılan öyküler, Garip ile gelip İkinci Yeni ile ters yüz edilen şiir, dili arkaik dünyasından büsbütün çıkarıp geri dönülmez bir noktaya getirdi. Bu arada şiirin dilini Osmanlıcanın içinde oluşma yerine, sözcükleriyle anlamlarını kendi zenginleştiren bir dil, yeni bir Türkçe içinde yaratma kararlılığı da modernizmin sacayaklarından olmuştur ki, dilin edebiyatımızda taşıdığı bu yükten adamakıllı söz edilmemiştir.

Edebiyat, sonunda güzellik duygusunu elbette vermelidir ve bu duygu anlatılan hikâyeden çok, anlatım biçiminden ve dilden, anadilin kullanılma biçiminden gelir. Daha doğrusu, hikâyenin yaptığı etkiyi birinci basamağa yerleştirirsek, dilin yarattığı etkiyi en az birkaç basamak yukarı çıkarmak gerekir ki, aradaki fark da nitelikseldir. Şöyle de diyebiliriz: Halide Edip'in romanlarında anlatılan yaşantıdan ve roman kahramanlarından etkilenen okurun, aynı romanların dilinden yazınsal-duyusal bir tat aldığı söylenemez; oysa Yaşar Kemal'in romanlarında iki düzeyde eşit biçimde alımlanan etki, sözgelimi Ferit Edgü'de nasıl anlattığına ilişkin merak duygusunun kışkırtılarıyla biçimlenen bir dil okumasına dönüşebilir. Edebiyatımızın modernizmini bulma serüveni de bu son tümce içinde bulunabilir. Bu arada edebiyatın dışındaki ideallere yazdıklarıyla da katılan Cumhuriyet döneminin erken dönem yazarlarının önemli tezler çevresinde yazılmış romanları yanında, 1950 Kuşağı'nın öncüsü olanların söylevden uzak biçemleri, kendi halinde bireyler olarak beliren kişileri, sıradan yaşantılar çevresinde örülen hikâyeleriyle anlamı büyük yaşantılar yerine küçük yaşantılarda arayan romanları ve öyküleri yeni bir edebiyat anlayışının taşlarını döşüyordu.

Fredric Jameson, "Modernist estetiğin .... örtük, üstü kapalı, hatta ideolojik mesajların kullanılması kadar gayrimeşru ve kabul edilemez bulduğu başka bir şey olmamıştır," diyor.

Edebiyat yapıtlarında anlamın ideolojik örüntüsünün egemenliği, içinde bulunduğu döneme göre yeni biçimler alarak edebiyatımızın geleceğini de gölgesi altında bırakmıştır ki, modernizmi yazınsal bir düzey olarak üretmeye çalışan yazarların kopuş cesareti buna karşı çıkmaktan gelir.

Böylece kendiliğinden modern olanın yerine, bilinçli modernist seçimlerin kopuşla gerçekleştiğini mi söylemiş oluyoruz?

Bir bakıma evet: edebiyatımızın geleneksel ve gerçekçi egemen anlayışından bir kopuşla ayrılanlar modernizmi yazınsal bir yapımbiçimi olarak yükleniyordu. Gene de, gelenekselden modernizme doğal bir yazınsal süreç içinde geçişin parlak bir örneği vardı: Sait Faik. Sait Faik, hem yaşadığı dönemde edebiyatımızda gerçekçilikten modernizme geçişin doğal sürecinin nasıl olabileceğini örnekliyordu, hem de bunu *Semaver-Sarnıç*'tan *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'a uzanan değişim sürecinde alabildiğine geliştiriyordu.

Bu çatışkılı durumu, onun yanı sıra gelişen eleştiriden yoksun yaşaması, elbette edebiyatımızın bir kanadını kırık bırakmıştı. Değişimi izleyip çözümlemenin yanı sıra, gelecek öngörülerini de yapabilen bir eleştirinin olmayışı, kendi eleştirisini yapmayan, yapamayan bir edebiyatın bu alışkanlığını gelecek dönemlere aktarmasına neden oldu. Nurullah Ataç'ın varlığı ve unutulmayışının nedeni burada. Katkısız bir modernistti o, kendi doğrularından ve bireysel duruşundan başka hiçbir şeyi umursamaz tutumu onu alıp döneminin önüne, bir lokomotif gibi yerleştirdi. 1940'ların ilk yıllarından 1957'de ölümüne kadarki dönem, aynı zamanda 1950 Kuşağı'nın kendini yaratma sürecine de karşılık geliyordu. Ataç ne 1950 Kuşağı ile birebir ilişki içindeydi, ne de öteki herhangi bir çevre ya da anlayışla. Eleştiriyi bir sanat olarak gören Ataç, öznelliğin değerini edebiyatımıza onaylatırken, elbette döneminin en köktenci modernistlerinden biri, bir öncüydü, ama sözgelimi ne onun için bir inceleme kitabı yayımlayan Asım Bezirci onu böyle tanımlıyordu, ne de başka bir yazar.

Öykü ya da şiir söz konusu edildiğinde, edebiyatımızda birbirine gönderen bir ilişkiler dizgesinden söz edilebilir, ama gene aynı dönemlerde yaşayan roman sanatımız, her biri kendi başına bağımsız birer varlık olarak ortaya çıkan romanlar ile romancıların sonunda birbirlerine el vermesiyle bugüne geldi. Üstelik aynı zamanda modernizmi içselleştirmek bir yana, onunla herhangi bir ilişki kurma bilinciyle karşılaşmamış, ama kendi dünyasında edebiyatı büyük toplumsal kaygılarla birleştiren bir egemen edebiyat anlayışı da, siyasal ve toplumsal değişime bağlanarak kendine yeni yönler arayan çeşitli anlayışları içinde barındırarak varlığını sürdürüyordu.

1940 Kuşağı'nın özellikle şiirde koruduğu yükümlülükler; 1950'lerden sonraki ekonomik değişim içinden çıkan "Köy Edebiyatı"nın Köy

Enstitüleri’nden aldığı ivmeyle gitgide siyasallaşması; neden sonra solun çoğunluğu kapsayan bir hareketi, sosyalizmin tamamlayıcı bir düşünce oluşu ve 12 Mart ile 12 Eylül askeri darbelerinin kurduğu iki karanlık rejim, edebiyatımızın ana akımını belirleyen özelliklerin birbirine bağlanarak tamamlanmasına da yol açtı.

Dolayısıyla bizim edebiyatımızda modernizmin anlaşılabilmesi, onun dışında genişleyen halkaların ortasında bir ada gibi kalışını anlamakla olası. Kendi adasında zayıf kaldığı da söylenemez. Kaçınılmaz biçimde çok okunma olanağını kazanamadı, ama yarattığı etki niceliğiyle karşılaştırılamayacak düzeyde oldu. Aslına bakılırsa, modernizmin asal karakteri de başka türlü bir gelişmeye, niceliklerine dayanan bir güç ortaya koymasına hiçbir zaman uygun olmayacaktı.

Düşünsel Yorgunluk

Modernitenin varoluş sorunsalıyla modernizmin onu tamamlayan düşünsel bir bütün olarak dünü ve bugünü her zaman çok boyutlu tartışmalara, çalışmalara neden oldu. Oysa biz bu tartışmayı da doğru dürüst yürütemedik. Modernizm tartışmaları üstüne özgün bir kitaplığımızın oluşamaması, sayılabilecek çoklukta kitapla yetinmek zorunda kalmak, öznel çabaların ürünü olarak ancak dergilerde ara sıra yayımlanan yazıların arkasının gelmemesi, modernite ve modernizmin ne olduklarının bile tam anlaşılamamasına neden oldu. Üstelik postmodernizmin çoğunluğa irkiltici gelen örtüsü de atıldı bu tartışmalar üstüne.

İskender Savaşır, *Modernliğin Vicdanı*'nda, asıl ağırlık noktasında 1980'lerin bulunduğu bu düşünsel arayışın bugün de geçerli olduğunu gösteriyor. Aradan geçen zaman nesnel hayat içinde kısa, ama düşünsel değişim karşısında uzun sayılırsa, modernlik ve modernizm üstüne düşünenlerin hep aynı yerde kalmaları olanaksızdır. Demek ki modernizm üstüne yazılanlara bakarak, doldurulması gereken boşluklar bırakarak ilerleyen bir arayış içinde olduğumuzu belirtebiliriz.

İskender Savaşır'ın Orhan Koçak'tan benimseyerek aldığı tanımda, "maddi süreçler toplamı olarak modernleşme" ile "kültürel bir hareket olarak modernizm" ayrımı yapılıyor. "Modernleşmenin kendisinin de düşünsel bir boyutu olduğu" koşuluyla bu saptamayı geçerli sayabiliriz.

Cumhuriyet'in eşiğinden atlarken moderniteyi tamamlama zorunuyla karşı karşıya geldiğimizde, Batı'nın modernizmle iç içe yaşadığı yılların anlamından habersizdik, yüzyılın hemen başındaki hareketler de yalnızca Batı'ya öykünme biçiminde yaşanıyordu. Yüzyılın başındaki siyasal modernleşme hareketinin toplumsal sonuçlarına bakarak moderniteye yüzünü dönen çok sayıda aydın ve yazar, ne o günlerde, ne de Cumhuriyet'in ertesinde modernizmin tam anlamıyla farkındaydı.

Yahya Kemal, Batıda yaşananı görmüştü, ama Nâzım Hikmet'in modernist tutumundan önce moderniteyi anlamasına, modern bir şiir yaratmasına karşın, kendi düşünsel dönüşümünü tamamlayamadı. Belki de tamamlamak istemedi. Geçmişteki bağlarından kurtarıp eski biçim içinde yeniden ürettiği şiir, özgür bir şiirdi, moderndi ve belki bugün daha

önemlisi, tarihsel konumuyla modernizmin başlangıcına bir im koyan Yahya Kemal, böylece çağdaş Türk şiirinin ilk büyük yaratıcısı oluyordu.

Modernitenin başlangıcı üstünde dururken *Aşk-ı Memnu* ile *Eylül* romanları da sayılmalıdır. Bu başlangıcın roman sanatındaki dışavurumu, modern hayat ve bireylerarası ilişkileri geçmişi reddeden bir düzeyde kurmaktı. Şiirdeyse hem anlam, hem biçim bakımından olumlu bir yadsıma yaşanıyordu.

İskender Savaşır, Batı'da modernizmin birinci kuşağı için akılcılığın baş köşeyi tuttuğunu belirtiyor. Modernizmin Türkiye'deki birinci kuşağı için akılcılığın değil, retçiliğin baş köşeyi tuttuğu söylenebilir. Topyekûn yıkıma ve yeniden kuruluşa dayalı yeni Cumhuriyet ideolojisi sağlam ve akla dayalı bir ret tutumu oluşmasını önlerken, burada güçlenen pozitivizm, kendi içinde akılcı olmayı da gerektiriyordu. Bu çelişkili değişim sancısı *Modernliğin Vicdanı*'ndaki şu sözlere bağlanabilir: "Aydınlanma projesine daha başlangıcından beri içkin olmuş olan eleştirel ve hayali boyutun özerkleşerek 'modernizm' diye andığımız kültür hareketine dönüşmesi, işte bu koşullarda gerçekleşti."

Neden sonra edebiyatımızdaki yenilikçi arayışları toplumcu olmadıkları gerekçesiyle yadsıyan eskil ve sonunda ulusalcılık bağnazlığına varan anlayışlar, seçtikleri yazarları modern olarak niteleyip ötekilerin yalan olduğunu savunmaya vardırır çapıtmayı. Dolayısıyla onlara göre Yakup Kadri, Reşat Nuri, Sabahattin Ali, Orhan Kemal ya da Nâzım Hikmet'in modern sayılması edebiyatımızın modernleşmesi için yeterli örneklerse, ötekiler yoldan çıkmıştır.

Oysa kendi modernitesini çözmüş kuşaklar 1950'lerden başlayarak bu kez modernizmi bir kültür ve edebiyat düşüncesi olarak içselleştirmeye çalışıyordu. 1950 Kuşağı'nın yazınsal bir harekete dönüşen modernizmi, edebiyatımızda yaşanmış en önemli dönüşümü sağlamıştır. O yıllarda edebiyatımızın yaşadığı bu modernist dönüşüm bütün geleceği derinden etkilemiş, yönlendirmiş ve çok yönlü bir geleneğin kurulmasının önünü açmıştır.

Artık roman kahramanlarını, anlatılan hikâyeyi, giderek romanın kendisini ya da şiirin taşıdığı gizilgücü hayata yapılmış kesin bir müdahale olarak alan edebiyat anlayışının yerine, "yorumlamayı, anlamlandırmayı ön

plana çıkaran teknikler, çağrışımlarla yüklü şiirsel bir dil, kimi zaman da semboller ve mitik öğeler" geçmiştir.

Bu kuşağın bugünkü ustaları olan Vüs'at O. Bener, Yusuf Atılgan, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Sevim Burak, Orhan Duru, Demir Özlü, Ferit Edgü, yirmili-otuzlu yaşlarındayken verili dünyanın dışına çıkmak ve yaşadıkları dünyanın anlamlandırılamayan yanlarına o güne dek alışılmamış, denenmemiş yazınsal biçimlerle müdahale etmek istemişlerdi. Dünyanın bilinemezliği ve kötücül doğası İkinci Yeni'nin varoluş nedenlerinin başlıcasıysa, modernizm bir geçdoğum olarak edebiyatımızda 1950'lerde tam anlamıyla benimsenip yaşarlık kazanmıştır. Gene de çok geç kalınmış sayılmaz. Doğumuna yetişemediğimiz modernizm Avrupa'da da yirminci yüzyılın ilk yarısında asıl köktenci değişimini yaşıyordu. Thomas Mann, James Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Musil, Beckett modernizmin taçyaprakları olarak bu arada çıktılar ortaya.

İskender Savaşır'ın modernizmin en önemli yapıcılarından biri olarak derin bir çözümlemeye uğrattığı Flaubert'in, "Madam Bovary benim!" ve "Yazar, Tanrı gibi, romanın her yerinde hazır ve hiçbir yerinde görülmez olmalıdır" sözleri de yüzyılın ilk yarısındaki bu köktenci yükselişin temelinde yatar.

Modernizmi yüzyılın ilk yarısından sonra yavaş yavaş söndürüp kendine kapanmaya, yok olmaya götüren nesnel nedenlerin başında, gerçekliğin zeminini yitirmesi, insanlardaki gerçeklik duygusunun yok olması geliyordu. Avrupa'nın yaşadığı büyük yıkım, bireylik duygusunu gerçeklikten koparmış, bu da modernizmin sonunu hazırlamıştı. Artık "verili dünyanın anlamlandırılamaması" durumu yaşanıyordu. Çünkü gerçeklik (sahicilik) duygusu, bireyliğin son kerteye çıktığı yerde bile kendine bir dayanak arar. Hugo von Hofmannsthal'ın, "hayatın çözümlenmesi ve hayattan kaçış" biçiminde anlattığı modernlik, anlamını en çok bu dönemde bulur. Yoksa bireyliği göstermenin anlamı kalmaz.

Modernliğin Vicdanı'na yazdığı "Önsöz"de kendi duruş biçimini İskender Savaşır'dan adamakıllı ayıran Orhan Koçak, modernizmin bazen yüceltilmesini, "işgüzar yandaşlarının anlatılarında, tek yönlü bir kahramanlık öyküsüne dönüşme" biçiminde tanımlıyor ki, soru sormayı anlamsızlaştıralım demektir bu. Oysa hem nesnel bir süreç olarak modernitenin, hem bir kültür atılımı olarak öznelerin yaratıcılığında ve

bilincinde yükselen modernizmin attığı adımın büyüklüğüne daha önce erişilememişti ve hayat bunu sanırım bundan sonrası için de olanaksızlaştırmıştır.

İskender Savaşır'ın postmodernizm ile modernizm arasındaki geçişliliğe bir tümceyle yaptığı gönderme de Lyotard'cı bir ümitsiz yargıyı benimser ki, eksiktir: Orada modernizmin 1930'larda başlattığı yorgun son dalgasının "postmodernizm ile modernizm arasında bir köprü" gibi hizmet görebileceğini belirtiyor; oysa bunun geçersizliği tartışıldı, tartışılmalı da. 1930'lardan sonra modernizm son dalgasını yaşamıştı yaşamasına, ama o dalganın yorgunluğundan değil, yaptığı büyük sıçramadan söz etmek daha yerinde olur: çözülüşü kendi iradesinden bağımsız, dünyanın yaşadığı büyük yıkım yüzündendir.

Zor Okunurluk ve Okuma Kültürü

Pek çok yazınsal metni okurun içinde serseme çevrileceği anaforlar olarak görenlerin edebiyata bakış açısıyla aramızda uzaklık olabilir. Geçmişten süzülüp gelen bazı zor metinlerin yarattığı anaforları elbette doğal görmekten yanayım. Yazınsal yapıt yaratım süreci içinde biter ve yayımlanınca ister istemez yazarın elinden büsbütün çıkar, ama bunu kabul etmeye hemen hiçbir yazar yanaşmaz. Oysa okura yazınsal yapıtı sahiplenme hakkını yazarın kendisi vermiyor mu? Yazılanların hiçbirinin yayımlanıp ortaya çıkmadığı bir yokülke tasarımına zaman ayırabilirsek, orada edebiyatın çehresinin şimdikinden bambaşka olabileceği de görülür elbette.

Yazarın, kendisinden başkalarının okuyup vereceği anlamlarla başkalaşacağını aklına getirmediği, dolayısıyla yüzde yüz kendisine ait metin, dışarıdaki dünyanın toplumsal değerlerinden, okuma kültüründen etkilenmeden, yazarın ve yazının ahlakı dışındaki ahlaki yuvarlar tarafından gözetlenmeden yaratılmış, saf bir metin sayılır mı? Sanırım daha çok *Ulysses*'ten beri, kapılarını okura açma konusunda istekli olmayan, daha doğrusu kendi varoluş biçimlerinden başka hiçbir şeyi aklına getirmeyen metinler saf metinler olarak gösterilebilir. Ötekiler kendiliğinden bile olsa dışarıdan gelen seslere kulak veren, yerinden kalkıp ne olup bittiğini izleyen, yeniden kendi dünyasına döndüğünde dışarıdan aldığı etkileri fark etmeden içine sızdıran, bazen toplumsal, bazen siyasal ya da yalnızca insanal duyarlıklara bağlı metinler değil mi? Demek onlar yazarın yaratım sürecinden çıkmıştır bile.

Sanırım anlaşılamamak deyince, modernizmin kendi canını yakmaya gönüllü yazarları, Joyce ya da Woolf sözgelimi ya da Musil, ötede Faulkner gibi yazarlar önce anılabilir, onlardan sonraki kuşak da var bu arada, edebiyatı orta yerde dolaşandan bambaşka yerlerde arayan ve dil içinde yaratma biçimleri nedeniyle kendine kapandıkça kapanan... Yazınsal yapıtın nerede, kime ait olduğunu belirsizleştiren gelgitlerden en çok eleştirmenlerin sersemlediği de söylenebilir mi? Eleştiri kitaplarının en az okunanlar olduğu herkesçe biliniyor. Gerçi bizde son on yıldan beri şiirin bazen eleştiri ve deneme kadar bile okunmadığı görülüyor, ama gene de eleştiriyi okuma edimi karşısındaki duruş biçimiyle en aşağı koyabiliriz.

Niçin yeterince okunmaz eleştiri ve deneme? Bir hikâyeden yoksun oluşu asıl neden olmalı. Okur, hikâyesi olan metni daha okumaya başlarken coşkusal bir süreç içindedir; birini bırakıp öbürünü alma isteğini de öncekinin sonunu getirme heyecanından alır. Oysa eleştiri ve deneme doğrudan düşünceyle, düşünce üretimiyle, dolayısıyla soyutlama ediminin önceden adamakıllı hazırlık gerektiren düzeyiyle ilgili bir etkinliktir ki, okurdan da o düzeye yaklaşmasını, en azından meraklı olup araştırmasını bekler. Buraya yanaşmak belli ki herkes için kolay olmuyor.

Okur gene de asıl sorunu anlaşılması güç romanlar karşısında yaşıyor. Hangisinden söz açılırsa açılsın, dünya edebiyatında derinliğiyle boy ölçüşülmesi zor ve bir başına verdikleri anlamla yerleri doldurulmaz öyle romanlar var ki, kırk kapılı dünyalar gibi dikilirler okurun önünde.

Cabrera Infante'nin *Kapanda Üç Kaplan*'ı sözgelimi, kırk kapısının kırk anahtarını da vermiştir okura, ama hangi anahtarla hangi kapının açılacağını bilmek için önce hangi yolu seçeceğini bilen kaç okur vardır, doğrusu yanıtlanması zor. Üstelik düpedüz politik bir roman olarak da okunabilir *Kapanda Üç Kaplan*; Küba devriminin hemen öncesindeki Havana'yı anlatan bir roman niçin bu denli güç sökülür ve çevrilmesi de bunca zor görülür? Enis Batur, "Joyce'un *Ulysses*'inden sonra, hiçbir romancı bu denli özel bir dil ve bu denli yetkin bir labirent kuramaz, sanılmıştı," diye anlatıyor *Kapanda Üç Kaplan*'ı. Infante'nin bir tür modern satir de sayılabilecek romanı, birbirinden farklı pek çok bölümde, bazen düzenli, bazen düzensiz iç konuşmalarla ya da kendi kendiyle konuşma biçiminde yazılmış; epeyce söz oyunu, sokak dili de taşıdığı için, çevirisi hep zor olmuş. Şiir biçiminde metinler de var, gazete kupürü ya da oyun biçiminde de; bunlar da kesmezse, kapkara sayfalara, boş sayfalara anlam vermeniz gerekecek.

Bütün bunları her okur anlamayabilir elbette; kaldı ki, bir de kültür coğrafyaları arasındaki uzaklık var. Kübalı sıradan bir okurun anlayabileceklerini buradaki yetişkin okurlar pekâlâ anlamayabilir. Sorunun anahtarı sanırım burada. İlkin, güç sökülür her metnin en çok kendi kültürü içinde anlaşılabileceğini teslim etmek zorundayız. Sözgelimi Yaşar Kemal ya da Orhan Pamuk'un da, Batı'daki okurlar ya da eleştirmenlerce burada anlaşıldıkları derinlikte anlaşılabileceğini sanmıyorum. Bizde de Joyce okurlarının çoğu kez anlamış gibi yapmalarının nedenlerinden biri budur.

Ama bazı yazarların bazı zamanları beklediği de sanki yazınsal bir doğru. Değil mi ki dönemin alımlama yetilerinin ötesinde, köktenci bir yenilik getirmiştir yazar, onun, dönemi içinde hak ettiği gibi anlaşılma şansı da az olacaktır. Neredeyse bütün yenilikçi yazarların yazgısıdır bu; Tanpınar ya da Oğuz Atay da yaşayıp yazdıkları yıllarda değil de, niteliksel olarak farklı, sonraki dönemlerde daha doğru anlaşılmadı mı?

Zaman, okuma kültürünün çizdiği eğriye bakınca, hiçbir zaman aşağı bükülmüyor, hep ileri ve yukarı doğru ivmeleniyor. Dün anlaşılamayanlar bugün nasıl anlaşılır metinlere *dönüşmüşse*, bugün anlayamadıklarımızın gelecek kuşaklarca pekâlâ anlaşılır olacağını da bu güvene dayanarak söyleyebiliriz.

Gelin görün ki, pek çok kapalı, güç sökülür metnin er geç anlaşılacağı, dolayısıyla anlaşılmak için uygun zamanları ve kuşakları beklemeleri gerektiği düşüncesi bu sorunun bir yüzünü oluşturuyor. Bir de anlaşılır olmamak gerçekte ne demektir, bu var. *Ulysses*'i yazıldıktan (1922) seksen sekiz yıl sonra bugün de tam anlamıyla çözebildiğini öne sürene pek rastlanmaz ya da bu soy metinleri çözdüklerini söyleyenler, çok geçmeden kendi anladıklarıyla başkalarının anladıkları arasında bir kuş uçuşu uzaklık olduğunu görüp çarpılabilir. Musil'in *Niteliksiz Adam* romanını okumak da epeyce sabır gerektirir. Üstelik bitirilemeden kalmış taslak bölümlerinin birkaç bin sayfa olduğu da söyleniyor ki, taslak ne denli uzunsa, indirgenip son biçimi verilmiş metin de o denli kapalı kalır. Faulkner'ın Güney'in yalın gerçekliği içinden çıkardığı *Ses ve Öfke* romanının iç konuşmalar içinde niçin o denli çetin bir metne dönüştüğü üstünde durmak, ciddi bir roman değerlendirmesine yol açar. Öte yandan, sözgelimi *Seksek* romanı da, gözleri dört açıp okumayı gerektiren bütün Cortázar metinleri gibidir, demek yetmez, bilindiği gibi o da çeşitli bölümleri ters yüz edilerek okunmasını yazarının da önerdiği, çetrefil bir metindir.

İyi de, kimileri nasıl olur da okuru adamakıllı sıkıntıya sokan bu yapıtların aynı zamanda dünya edebiyatını yerinden oynatıp yeni zamanların yol açıcısı olduğunu öne sürer? Elbette bir sırrı vardır bunun. *Ulysses*, *Niteliksiz Adam*, *Ses ve Öfke*, *Seksek* ya da *Kapanda Üç Kaplan*, bir başlarına durdukları yerdeki hayatımıza kattıkları anlamın büyüklüğünü tarttığımız bu başyapıtlar öylesine ince işlenmiş etkiler sızdırır ki, bir anda tam anlamıyla sezilmesi olanaksız büyüleriyle bizi çepeçevre saran bir

tabaka içine alıp dünyayı, edebiyatı bambaşka görmemizi sağlar. Beri yanda onların sabırla açtığı yolu genişletmeye başlamış, irili ufaklı, sayısız metin yazınsal yazının uçlarından tutunup edebiyatı uçurmaya çalışıyor.

Bir edebiyat yalnızca anıtsal klasiklerin gölgesinde, Balzac, Tolstoy, Dostoyevski ya da sözgelimi *Büyük Umutlar* ve *Bitmeyen Kavga* ile tamamlanmıyor. Elbette onlarsız büyük edebiyattan söz edilemez, ama yalnızca onların oluşturduğu edebiyatın tek boyutlu ya da sınırları çizilmiş bir ufuk çizgisine bakacağı da kuşkusuz değil mi? Yakup Kadri, Reşat Nuri Güntekin, Sabahattin Ali, Orhan Kemal ya da onların yanı başına konabilecek pek çok yazarın yarattığı edebiyat, onların da yeniden anlamlandırılmasını sağlayacak yeni bir okuma kültürünün oluşmasının yollarını açan yenilikçi yazarlar olmadıkça, ne denli büyük olursa olsun, kuşaktan kuşağa rengini yitirmeye başlayacaktır.

Edebiyat, yalnızca kendi gördüklerimizde oluşmaz. Kişisel seçimlerimiz, beğendiğimiz ya da beğenmediğimiz boyalarla yaptığımız resmin yanına başkalarının yaptıkları da asılmalıdır ki, bir edebiyatı bütün renkleriyle izleyebilelim. Romanları yüz binlerce satılan yazarların aldıkları yerin yanında, bin tane satılması bile kolay olmayan romanlar, okurun yanına yanaşmadığı şiir kitapları da yer alacaktır ki, birini öbüründen değerli ya da değersiz sayma bilisizliğine edebiyatın şans tanımadığı görülebilsin.

II

Edebiyatımızın Kendi

Modernizmini Arayışı

Yazınsal Duyarlılığımız ve

Modernizm

Modernizm ya da postmodernizm, bugün de öyle ya da böyle sık sık sözünü ettiğimiz, ama değil yalnızca okurların, yazarların da nasıl tanımlayıp edebiyatımızın neresini birine ya da öbürüne ekleyeceğini tam kestiremediği kavramlar. Yaşayageldiklerini bildiğimiz, ama açık seçik anlatmakta güçlük çektiğimiz bu iki kavram, oysa anlaşılmadan çevremizi aydınlatamayacağımız iki ayrı gerçeklik alanı olarak da önümüzde duruyor. Modernizmi postmodernizmle aynı kefeye koymak ya da tartmak aklımdan geçmez; bizim edebiyatımızda bile modernizmin yarattığı dünya, bugün sahip olduğumuz edebiyat kültürünün itici gücü, neden sonra doruğu olmuştur.

Gene de yoksulluğumuz bitmez. Türkçenin uluslararası bir dil olamayışı yüzünden kapanık bir kültüre sahip oluşumuz ve öteki dünyaları keşfetmeye meraklı olanlarımızın azlığı yüzünden, dünya edebiyatında geçen yüzyılda olup bitenleri kapsamlı biçimde içselleştirememedik. Modernizmin roman ya da şiirdeki verimini ve çeşitliliğini tam anlamıyla kavramak için elimizde yeterli metin bulunmadığı gibi, eleştirinin modernizmin içinden ya da çevresinden yaptığı derin çözümleme ve tartışma metinlerine uzanmak da büsbütün zor oldu. Sözgelimi D.H. Lawrence'ın klasik edebiyat ile modernizm arasında nasıl bir köprü kurduğunu doğrudan romanlarından çıkarmak gerekir; ama bu arada Lawrence'ın edebiyat yazılarından Lukács'ın modernizmi hiçleştiren tartışma metinlerine uzanan bir ufuk da çizilmeli. Yazık ki pek dardı bu yelpaze ve sözgelimi Paul de Man'ın 1971'de yayımlanan, okunmazsa olmaz *Körlük ve İçgörü* kitabına belki de kimileri yalnızca yazarının Nazilerle işbirliği yapıp yapmadığı sorgusunun gölgesinde uzandı.

Dolayısıyla duruş biçiminde pek yakınlık göstermediği modernizmi şiirlerinde başyapıt düzeyinde ortaya koyan Yahya Kemal ile tam bir modern olmakla birlikte kendini Marksizm içinde tanımladığı için bir modernist olarak öne çıkarılmamış Nâzım Hikmet, şiirimizi erken döneminde modernizmin burçlarına çıkardı. Çağdaş Türk edebiyatı, başlangıcında yaşadığı kararsız değişimi, süreğen çelişkiler içinde, ancak 1950'lerde çözdü. Gene yoktu temel kaynaklar; sözgelimi Sait Faik, Fethi Naci'nin deyişiyle *çöpsüz üzümdü*; ama 1950 Kuşağı'nın birkaç

öncüsünden biri olan Vüs'at O. Bener de çöpsüz üzümdü. Demek modernistlerimizi yerleştireceğimiz bir bağlamdan yoksunduk ve ne yazık ki bu yoksunluk kısa sürmedi. Öte yandan, bugüne dek üstünde durulmadı, ama neyse ki artık bir zamanlara gömdüğümüz "Bizde eleştirmen yok" yargısının, anlamı düşünülmeksizin uzun yıllar boyunca yinelenmesinin asıl nedeni de modernizmin yazınsal bir düşünce olarak içselleştirilememesiydi.

Modernizmin bir kavram olarak edebiyatımızda yer ettiği zamanlarla bir gerçeklik olarak canlandığı zamanlar üst üste örtülebilir; birinin ötekinin önüne koşulamamasının nedeni de aslında düşünceyle eylemimiz arasındaki kararsızlıktır. Sonunda 1950 Kuşağı, Batı'dan aldığı bilgi ve etkiyle filin gövdesine de sarılmaya başlayınca, kavramla gerçekliği ayrı ayrı görmemizi sağladı.

Bizde moderniteyle Cumhuriyet'in kuruluş süreci özdeşleştirilemez. Batılılaşmaydı asıl sorun, ama modernizm değildi. Paul de Man, "Tarih ile modernliğin edebiyat ile modernlikten bile daha uyuşmaz olabileceğinin farkında olmadan, bu terimi bir tarihsel dönemleştirme aracı olarak kullanırız," diyor ki, modernizmi kendi tarihimiz için kullanmakta herhalde çok daha zorlanırız. Bizde geleneksel ve katı olana Batılı değerleri ekleyerek bulduğumuz yöndür Cumhuriyet ideolojisi; Kemalizm bu çizgiyi tanımlar, ama modernizmi değil. Yoksa uluslaşma ve yeni Türkiye ülküsünün ardına düşen yazarların modernizmle iç içe geçmeye başlamaları gerekirdi. Oysa ne Halide Edip keşfetmişti modernizmi, ne Yakup Kadri'nin kalıpları, ne Refik Halid Karay'ın muhalefeti, ne de Reşat Nuri Güntekin'in edebiyatın değerlerini öne çıkaran tutumu. Onlar da anlatamamışsa, toplumsal ve siyasal bir çözülmenin beklenmesi gerekecekti. 1950'ler, bu açıdan bakıldığında da modernizmin, tarihsel değil, ama hem düşünsel, hem yazınsal bir olgu olarak önümüze gecikmeksizin içine girilmesi zorunlu bir dünya serdiğini anlatmaya başlamıştı. Üstelik şaşırtıcıdır ki, 1950 Kuşağı'nda bile modernist bilinç ne içeriden, ne de dışarıdan açıkça görülüyordu. Belirsizlik uzun yıllar boyunca taşındı, ama öylesine belirgin bir tortu bırakmıştı ki, ondan hiçbir zaman uzaklaşılamadı.

Yazınsal değerlerin değişmek zorunda olduğu ilkesine sahip çıkılması ve yaratıcılığın bu yeni değerlerle taçlandırılması sonunda edebiyatımız modernizmle buluştu. Taş üstüne taş konarak oluşan modernizm, roman, öykü ve şiirde birbirine koşut biçimde yükselmeye başladığı zamanlarda da

düşünsel bir sorun olarak yeterince alınıp tartışılamadı. 1950 Kuşağı'nın bütüncül bir yenilikçilik ortaya koyması, bu arada düşüncenin evreninin Marksizm dışına da açılmaya başlamasıyla ancak 1960'larda modernizmi çok yönlü biçimde keşfetmeye başladık. Gene de İkinci Yeni'nin modernist içgörüsü üstünde durulmadı da, "Şiir nasıl yazılır?" bağlamının kısıtları içinde kalındı.

Paul de Man, Batı'da da modernizmin "çok büyük olasılıkla dada, gerçeküstücülük ya da dışavurumculuk gibi avangard hareketlere bağlılıkla" örtüştürüldüğünü belirtiyor. Klasik ve geleneksel olana karşı bir varoluş biçimi olarak da pekâlâ tanımlanabilecek modernizm, bu asal özelliğiyle bile bizim edebiyatımızda kendini anlatamamıştır. Sözgelimi İkinci Yeni şiiri üstüne tartışmalar, Memet Fuat'ın yazılarında modernizm bağlamına oturtulmamış (Asım Bezirci'nin *İkinci Yeni Olayı* kitabındaysa, "kaçış şiiri" ile toplumculuk arasındaki çatışma kısıtlarında alınmış); Selahattin Hilav, üstünde çok kapsamlı biçimde durduğu gerçeküstücülüğü "devrimci bir hareket" olarak çözümlerken modernist bir dışavurum olarak görememiştir. Daha doğrusu, Memet Fuat İkinci Yeni'yi, Selahattin Hilav Gerçeküstücülüğü büyük bir yetkinlikle modernizm içinde açımlamış, ama yaptıkları çözümlemenin adını koyamamamışlardır ki, düşündürücüdür.

Kendileri de katkısız modernistler olan Memet Fuat ile Selahattin Hilav'ın bir adım daha öteye geçmesini önleyen, içinde yaşadıkları kültürün gücüydü, öteki etkenlerin yanı sıra. Hem toplumcu kaygıların baskın oluşu, hem Marksizmin aydınların büyük çoğunluğunca içselleştirilmiş gücü, edebiyatımızın kendiliğinden modernistlerini kendilerini tanımlamaktan alıkoymuştu.

Edebiyatımızın modernitesi Cumhuriyet'in yeni bir kültür kurma endişesiyle başlatılabilir, ama Batılılaşma kültürüne eğilen bu seçim, 1930'lardan sonra egemen ideoloji olarak edebiyatımızın ana akımını oluştururken, yazınsal bir gerçeklik olarak ancak 1970'lerden sonra fark edilmeye, 1980'lerden sonra anlaşılmaya başlandı. O başlangıçta Yahya Kemal'in, kendisi geçmişte dururken yazdığı şiir; Nâzım Hikmet'in fütürizmi tanıdıktan sonraki şiir devrimi; Garip'in geleneksel şiiri parçalayan yeniliği; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* ve öteki romanlarında, kendinden önce yazılmış romanlardan bambaşka bir düşünsel kaygıya yazınsal yapı kazandırması vardı; sonra da Yusuf Atılgan'ın

öyküleme biçiminde bilinenleri yıkan *Aylak Adam* ile *Anayurt Oteli* romanları; 1950 Kuşağı'nı önceleyen Vüs'at O. Bener ile kuşağın sonra gelen yazarları, Demir Özlü, Ferit Edgü, Orhan Duru, Leyla Erbil, Adnan Özyalçıner, Onat Kutlar; bir başına anlaşılması gereken Sevim Burak; o arada İkinci Yeni Şiiri; Bilge Karasu'nun hem çok etkili olmuş, hem de öykünülmesi olanaksız yaratıcılığı; 1950'lerden, ama özellikle 1960'lardan sonra Batı'daki yenilikçi edebiyat akımlarıyla anlayışlarının edebiyatımıza taşınıp içselleştirilmesi... Kendi modernizmimiz üstüne daha doğru dürüst çalışmadık...

Yahya Kemal Nasıl Bir Köprü

Kurdu?

Yahya Kemal'in geçmişin sesine kulak vermeden yaşaması düşünülemezdi. Bütün kökleriyle kaynaklarının asıl bölümünü geçmişten aldığı için kulağı oradan gelen seslerdeydi. Ne ki, aynı zamanda hemen yakınında, önünde duran ve onu kendine çeken yeniyi de, kendi kültürünün anakarasında yetecek düzeyde oluşmadığı için, Batı'da buldu. Fransa'da aydınların kendi kültürlerine sahip çıkma bilincine yakın tanıklığı ve yaptığı okumalar, Yahya Kemal'in ulusal kimlik arayışının anlamını daha yakından tanımasını sağladı. Ülkedeki şairlerin ve yazarların ulusal kimlik arayışlarından bağımsız, belki habersiz olduğunu ve eskinin çürüyüp çöktüğünü görecek kadar sezgileri güçlü, görüş açısı sağlam, kimliğini kabul ettirmiş bir aydın olduğu için, kendini geleceğin ulusal bilinç yaratıcılarından biri olarak hazırlamaya başladı.

Üstelik Yahya Kemal özbenliğini siyasal sözün dolaylarında ya da kendinden gitgide uzaklaşan İslam'ın ışığında değil, sahip olduğuna inandığı değerlerde arıyordu. Değerlerine bağlılığı güçlüydü. Eski şiirin ve sanatın en parlak değerleri ona dayanacağı bütün bir yapının varlığını gösteriyordu. Başka hiç kimse yoksa, koskoca Nedim ve Şeyh Galip vardı ardında. Onun "yedi yüz yıl süren hikâyemiz"le kurduğu bağlar neden sonra da hiç kopmadı. Yahya Kemal'i Türk şiirinin doruk noktası olarak değerlendiren Şavkar Altınel, "Hiçbir noktada adi bir millliyetçiliğe düşmeden bize belli özellikleri olan bir ulusun üyeleri olduğumuzu duyurabilmesi Yahya Kemal'in en büyük başarılarından biridir," diyor. O özelliklerin geçmişten alındığını şairin kendisi sık sık yineler.

Demek ki burada ilkin, Yahya Kemal'in bir estet gibi ülkeye bakabilmesini sağlayan düşünsel gizilgücü nereden aldığı üstünde durmak gerekir. Doğu'nun kalbinde Batılı bir akıl ve gelişmişlik düzeyiydi o. Onun Batılı duyarlığı, Doğu'nun gerçekliğine, tutulabilecek bütün uçlarından dokunmasını sağlıyordu. Mistik değil, gerçekçiydi. Üstelik Batı onun bütünüyle kendini ait gördüğü, içinde kendini var edebileceği bir dünya değildi ve orada bulunduğu zaman bile kendini büsbütün açık tutmadı. Hemen yanı başında olup bitenlere gözü kapalı değildi de, görmezden geliyordu. Düşsel ve tinsel olanla değil, dünyevi olanla daha çok ilgiliydi ve şiirlerinde de kendi kurduğu bu yaşam alanının içinde bulunmaya

çalışıyordu. Hem Doğu’nun ve Divan şiirinin olanakları içinde yüzüyordu, hem de şiiri izlenimci bir duyarlıkla süzdüğü hayatı karşılamaya çalışıyordu.

Yahya Kemal, Servet-i Fünun dalgasına kapılmadan, dönemin büyük şairleri Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin ya da Mehmet Akif’ten ya da kimilerince ondan önce sayılan Ahmet Haşim’den etkilenmeden, Abdülhak Hamid’in etki alanına girmeden, ama onların da bulunduğu bir dünyanın şairi olmuştur, dolayısıyla kendi konumunu belirlerken onları göz önünde bulundurduğuna hiç kuşku yok. Tümünden de ayrılmak için elbette.

Tanpınar, “Yahya Kemal’den evvel Türk şiirinin ne halde olduğunu hatırlatmaya lüzum var mı?” diye sorar. “Bir taraftan Fikret’in ve onun bir bakıma devamı olan Mehmet Akif’in manzum nesir tecrübeleri, diğer taraftan Türkçülük cereyanının yaptığı aksülamel şiirimizi garip bir inhilale düşürmüştü.”

Onlarla yan yana durmuyordu Yahya Kemal, çünkü hem şiir anlayışı, hem dünya görüşü bakımından modernitenin dışında kalmış olanla özdeşleşmesinin olanaksızlığını görüyordu. Dünya görüşü bakımından, ulusalcı ve Türkçü kimlik arayışı Yahya Kemal’i o güne kurduğu bağlarından koparıyordu. Paris’te yaşayan İttihat ve Terakki aydınlarının yanı başında buluşundan etkilenmemesi olanaksızdı; çünkü kendini bütün benliğiyle yeni doğmakta olanın yanında görüyordu, eskiyenin yanında değil.

Bu konum Yahya Kemal’i kendi döneminin şiiri karşısında ister istemez yenilikçi yapıyor ve onu yeni bir şiir ile o şiiri besleyen yeni bir dilin kurucusu, yol açıcısı olarak görmemizi gerektiriyordu. Üstelik tam da bir tarihsel altüst oluş, siyasal çöküş, toplumsal ve kültürel yeniden kuruluş sıkıntılarının derinleştiği zamanların şairiydi o. Bu çözülmenin içinden çıkıp çıkılamayacağından emin değildi, yeni olan o günlerde daha zayıf görünürken, eski olanın ardında imparatorluk geleneği vardı çünkü, ama gene de ileri dönüktü yüzü, çünkü modernitenin yenilenme içinde taşıdığı gizilgücün farkındaydı.

Tanpınar boşuna yüceltmez. Yahya Kemal’i, “Türkçe hakiki bir şaire muhtaçtı. Yahya Kemal işte böyle bir zamanda geldi. Ve bu gelişle şiirimizin havası baştan başa değişti,” diye karşılamıştı. Edebiyatımızın bir

kuşağı onun çevresinde toplanmış ve dönemin edebiyatına verilmiş en görkemli karşılık olarak genç şairleri etkilemiştir. “Hiçbirimiz Türkçeyi onun kadar sevmedik,” derken Tanpınar, bir kanadını Osmanlı’ya germiş bir şairden değil, yeni Türk edebiyatının geleceğine kanat çırpan bir kurucudan söz ediyordu.

Yahya Kemal ile ilgili anıların ortak özelliklerinden biri, onun ne denli etkileyici bir kişiliği olduğudur, hem şair yanıyla, hem edebiyat adamı, hem de o günlerin koşullarında bir düşünce adamı olarak. Tanpınar da aynı hayranlıkla söz eder ondan, sözgelimi Yakup Kadri de. Eski edebiyat içinde her dönem bir büyük şaire ya da yazara gereksinim duymuş, onun gölgesinde yaşamıştır. Osmanlı edebiyatının son dönemlerine doğru nasıl ki önce Nedim, yeni zamanlara doğru da Abdülhak Hamid büyük şair katında kabul edilmişse, Yahya Kemal de modernitenin kapısını çalmaya başladığımızda aynı yere çıkarıldı. Edebiyat modernleşip şairler ve yazarlar önce bireylikleri ve düşünceleriyle özgürleşmeye başladıkça, dönemin elinden tutacak büyük edebiyatçı arayışı da zamanla yok oldu.

Sonunda ulusal bilincin yaratılmasında bir şair olarak oynayabileceği rolün farkındaydı Yahya Kemal. Bir akımın içinde hiç olmadı, dolayısıyla ne Servet-i Fünun’a yaklaştı ne de Milli Edebiyat akımı içinde yer aldı, ama düşünceleri Milli Edebiyat’a koşuttu. 1910’lardan 1923 sonrasında aldığı görevlere varıncaya dek, ülkenin yazgısının değişmesi için hem düşündü, hem uğraştı. Daha genç yaşta kafasını Doğu’dan çıkarmış, Batı’nın ulaştığı düzeyin içine sokmuştu. Mütareke öncesinin karmakarışık İstanbul’unda, Boğaz’dan kötü haberler gelmeye başladığı günlerde ulusalcı ve Türkçü aydınlar arasında yer alışı ilgi çekicidir. *Siyasi ve Edebî Portreler* kitabında, katıldığı bir gizli toplantıdan söz eder. Halide Edip, Hamdullah Suphi, Ziya Gökalp, Fuad Köprülü, Celal Sahir, Halim Sabit, Hüseyinzade Ali, Adnan Adıvar, Yusuf Akçura, Mehmet Ali Tevfik, Ömer Seyfettin arasındadır. Bu sıra dışı toplantıya katılanlardan kimileri İstanbul’da kalmayıp Anadolu’ya geçeceğini söylerken, kendisinin İstanbul’da kalmaya karar verdiğini anlatır. Yahya Kemal geleceğini Anadolu’nun kurtuluşu ve ulusalcı davayla özdeşleştirmiştir.

Yahya Kemal için, “Yaşarken kollanmıştır,” demişti Enis Batur. Bu yargının karşılığının yeterince güçlü olmadığı söylenebilir. Yahya Kemal’in anlamını ve değerini daha düne kadar tartamadığımız için, bugün bu yargıyı

vermeyeceğimizi düşünüyorum. Türk şiirinin modernite içinde kendini bulduğu başlangıç yıllarındaki Yahya Kemal etkisi ne denli büyükse, bu etkinin aynı düzeyi koruma ömrü de o denli kısa olmuştur. Çünkü Nâzım Hikmet çok geçmeden ikinci büyük kopuşu ve ilk büyük dönüşümü gerçekleştirip Garip ve İkinci Yeni ile de iki olumlu yıkım daha gerçekleşince, Yahya Kemal *tarihsel anlam* katına çıkmıştır. Bu karşılıklı uzaklaşma (Yahya Kemal'in bu geleceği gördüğünü varsayıyorum) çağdaş Türk şiirinden ne eksiltmiştir, bu tartışmayı ayrı tutalım.

Sonunda Yahya Kemal'in yürüdüğü yol, Nâzım Hikmet başta, geleceğin büyük şairlerinin ufkunu açmıştır. Onu anlamakta zorluk çekenler Türk edebiyatının ana akımı içinde kalmakla yetinmiş, o ufkun genişletilmesine kendi katkılarını yapmakta çekinceli davranmış, hep aynı çizgide kalmayı seçmiştir.

Edebiyatımızın İlk Büyük

Dönüştürücüsü

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın yaşanmış tarihin ve hayatın şiirle kuşatılması güç alanlarını içselleştiren yepyeni bir anlatım biçimi olarak ortaya çıkışı elbette büyük yenilikti. Hem Nâzım Hikmet'in şiirinin, hem de yeni Türk edebiyatının dönüm noktalarından biri ve düzyazıyla şiirin olanaklarını iç içe geçiren bir destan oluşu, neden sonra birbirinden sıcak dört siyasal dönem yaşamış olan ülkenin edebiyatta bulabileceği karşılıklar için simgesel bir anlam taşımış, ama o anlamdan yansıyan yazınsal karşılıklar yaratamamıştır. *Memleketimden İnsan Manzaraları* şiirin kendine öteki yazınsal türlerden yararlanarak yepyeni bir biçim kazandırmanın örneğiydi ve şiirimizin o güne dek girdiği bütün yollardan farklı bir arayışın göstergesi oldu.

Memet Fuat *Memleketimden İnsan Manzaraları*'

nın örnek alınabileceğini sık sık düşünmüş ve belirtmiştir, ama hem onu örnek almanın güçlüğü yüzünden sonraki kuşakların şairleri aynı yoldan gitmemiş, hem de şiir sanatımızın geçirdiği niteliksel evrim aynı biçimi yapay kılabilecek yeni yazınsal koşullar oluşturmuştur. *Memleketimden İnsan Manzaraları* ne Orhan Veli için örnek olabilirdi ne de günümüz şairleri için. Örnek alınmaya kalmadan aşılmış bir deney olarak dururken şiirimizin özellikle 1970'lerden sonraki seyrini –ki aynı zamanda Nâzım Hikmet'in gerçek anlamda keşfedildiği yıllardır– düşünsel olarak derinden etkilemiştir.

Düşünsel olarak Nâzım Hikmet'in etkisinden söz edince, elbette onun cumhuriyet dönemi edebiyatımızın uluslaşma bilincini tamamlamaya çalıştığı yıllara beklenmedik düşünsel müdahalesinin yarattığı kopuş üstünde de durmak gerekir. Kendini bütün benliğiyle ait gördüğü siyasal kutbun neden sonra sarsak bir sosyalizm dünyası yarattığını gördükten sonra, Sovyet sosyalizmini değil de Marksizmi çıkış noktası almak kurtarmıştır onu. Ekim Devrimi'nin ülkenin aydınları ve yazarları üstündeki etkisinin sınırlı bir çevreyi içine alması, sonraki yıllar boyunca acı deneylerin yaşanmasına neden oldu. Kemalizmin devlet ideolojisi oluşu 1930'lar Türkiyesi'nin sosyalist aydınları için ciddi bir tedirginlik kaynağı yaratmıştı. Ama Nâzım Hikmet'in sosyalizmle şiiri birleştiren, biri için öbüründen ödün vermeyen, ama ikisini birbirinden ayrı tutmayı da başaran şair kimliği sonraki bütün edebiyat kuşaklarının üstüne gölgesini düşürdü. Bugün hâlâ Nâzım Hikmet üstüne düşünüp tartışıyorsak, bunun ayırt edici nedeni, onun Türk şiirini hiç bilinmeyen bir serüvene çıkarması ve orada geleneksel şiir anlayışının tamamıyla dışında, yenilikçi bir şiir yaratmasıdır. Ondan sonra Türk şiiri Nâzım Hikmet'e bakmadan kendini tanıyamadı.

Türk edebiyatının geleneksel ana damarında ilk çatlağı yaratıp ayrı bir varoluş yolu çizmiş, en büyük değişimi başlatmış, ilk büyük yenilikçiydi Nâzım Hikmet. Memet Fuat, "Yeni Türk şiiri hangi şairle başlamıştır?" sorusuna verilen yanıtlar arasında, Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Orhan Veli'nin adları da verilmekle birlikte, Nâzım Hikmet'in o başlangıcı yaratan asıl şair olduğunu belirtir. Serbest nazmın Türk şiirinde daha 1920'lerdeki yaratıcısı olmakla kalmayıp edebiyatımızda bilinmeyen bir serbest nazım biçimi yaratmanın öncüsüdür Nâzım Hikmet.

835 Satır yayımlandığı zaman (1929), bir edebiyatın beklediği şairin, beklenen yenilikçi şiirin ne olabileceği de görüldü. Moskova'da keşfedilen fütürizm, değil mi ki eski biçimleri yıkma ve yeni bir içerikle bu yeni içeriğe uygun biçimler bulmayı amaçlıyordu, Nâzım Hikmet'in Türk edebiyatının o günlerinin, bilinçli biçimde olmasa da, tarihsel olarak beklediği şair olduğu da kuşkusuzdu. Ancak verili ve geleneksel olana yıkıcı karşı koyuşlar bir edebiyatı dinginlikten çıkarıp irili ufaklı kollara böler, her birinin debisi farklı yeni akarsular oluşturur. Bizde korkulan bu olmuştur, oysa birbirinden ayrılan suların tümü sonunda denize dökülür, sonunda zengin, verimli bir delta yaratarak.

Sonra gelen *Jokond ile Si-Ya-U*, *Varan 3*, *1+1=1* ve *Sesini Kaybeden Şehir* serbest nazmı yalnızca biçimsel bir yenilik olmaktan çıkarırken Türk şiirinde insanı ve hayatı o güne dek şiir içinde görülmemiş biçimde anlatmanın yollarını gösteriyordu. Bu ne Yahya Kemal'in duruş biçimine benziyordu, ne de Ahmet Haşim başta, dönemin öteki etkin şairlerininkine. Tam da ulusal ve ulusalcı bir edebiyatın egemenliğinin belirgin biçimde hissedilmeye başlandığı koşullarda, aykırı bir çıkıştı bu. Bunu yapmanın en uygun biçimi şiiri serbest nazım içinde kullanmaktı; öyle ki aynı içeriği Yahya Kemal ya da Tevfik Fikret'in şiir yapısı içinde dile getirmek hem aynı etkiyi yaratmayacaktı, hem de o şiir biçimi içinde Nâzım Hikmet'in yazdıklarını yazmak olanaksızdı. Çağdaş Türk şiirinde ilk büyük modernist atılımı yaratıyordu Nâzım Hikmet.

Aynı dönemin etkili serbest nazım örneklerini yazan Ercümend Behzad Lav ya da Mümtaz Zeki Taşkın'ın gerçeküstücülük, Dadacılık gibi Batı'da ortaya çıkan akımlardan etkilenerek yazdıkları şiir, hem kendi dönemlerinde, hem de her zaman olduğu gibi, sözgelimi 1970'lerin sıcak siyasal dünyası içinde, "yozlaşmış edebiyat" örnekleri olarak nitelendi ki, geleneksel ana akım bu tür yenilikçi arayışları köşeye sıkıştırmayı her dönemde denemiştir. Bu deneysel, modernist arayışları o günlerde "yozlaşma" olarak niteleyenler, bugün aynı suçlamayı yapmayacaktır.

Nâzım Hikmet'in gençlik yıllarından başlayarak etkinliği gitgide artan bir şair oluşu, *Memleketimden İnsan Manzaraları* ve *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nda, ülkesinin tarihine eşsiz bir boyut kazandırdığı gibi, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda olduğu gibi, geçmişe dönük bir dünya görüşünün şiirde ne denli etkileyici sonuçlar verebileceğini de gösterdi. Bunlar elbette

o güne dek görülmemiş bir şiir anlayışını getirirken edebiyatımıza, şairinde de büyük değişimlere neden oluyordu.

Nedim Gürsel *Dünya Şairi Nâzım Hikmet* adlı değerli incelemesinde, “Nâzım Hikmet’in asıl önemi, bence, Türk şiirinde yol açtığı yenilikçi hareket ve gelişiminin belli bir evresinde geleneksel halk yazınıyla kurduğu bağ çerçevesinde aranmalıdır,” biçiminde bir saptama yapar ki, tartışmalıdır. Belki Nâzım Hikmet’in asıl önemi değildir orada gösterilen de, geleneksel halk edebiyatıyla kurduğu ilişkiden ve bunun olumlu sonuçlarından söz etmek daha doğru olur. *Jokond ile Si-Ya-U*’dan *Rubailer*’e, *Şeyh Bedreddin Destanı*’na, halk şiirinin biçim özelliklerine, Divan şiirinin deyiş biçimlerine, yalnızca kendi şiirinin biçimsel yapısını yaratmak için başvurması bile onun şair kimliğini bütünüyle gösterir.

Çağdaş Türk şiirinin yenilikçi atılımları, onunla aynı düzeyde bulunmasa bile, tavır olarak onun açtığı yoldan yürümüş, aynı ataklığı, aynı arayış derinliğinde göstermiştir. Nâzım Hikmet, hem de hiç öykünmeden, fütürizmle Türk şiirinin biçimsel özelliklerini ve sesini birleştirmiştir. Dünya görüşünü sınıfsal boyut içinde şiire taşımak; o güne dek şiirimizde anlatılmamış konulara, sorunlara dalmak; düşünsel olarak sert bir kararlılığı şiirin ritim, ses ve uyaklı söyleyişi içinde dile getirmek; gelenekten yararlanmanın en ileri örneğini vermek; serbest nazmı bazen tipografiden, dizelerin kırılmasından, farklı hizalara yerleştirilmiş tam ve kırık dizelerin uyumundan, uyaklara yüklenen ses zenginliğinden yararlanarak yepyeni biçimde oluşturmak, tamamıyla kendine özgü bir şiirin yaratılmasını sağlamıştı.

Yahya Kemal ve Ahmet Haşim başta, Faruk Nafiz, Necip Fazıl, Yedi Meşaleciler, Fecr-i Atî ve Cumhuriyet edebiyatının ideolojik taşıyıcıları olan romancıların etkin bulunduğu koşullarda, sürüden ayrılmaktı Nâzım Hikmet’inki. Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Sadri Ertem, Reşat Enis, Mahmut Yesari, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar gibi romancıların çevresini kuşattığı edebiyat anlayışının da dışındaydı Nâzım Hikmet. Üstelik onun kendisini ulusal edebiyat içinde gördüğüne de kuşku yok, Türkçenin kendinden önceki şairlerin anladığının ötesinde bir şiir dili olduğuna inancını taşıdığına da.

Selahattin Hilav, Nâzım Hikmet’in Türkçeyi başkalarının kullandığı deyiş ve sözcüklere birer nesneye yaklaşır gibi yaklaşıp hem onların içinde saklı

tatlar ve çağrışımlardan yararlandığını, hem de onları aşarak kendi şiirinde içselleştirdiğini belirtir. Dil, Nâzım Hikmet için verili olandan yararlanıp şairin ona yüklemek istediği anlamı saran bir biçimdir ve hiçbir zaman yalnızca araç değildir. Nedim Gürsel'in, en çok da *Şeyh Bedreddin Destanı*'na dayanarak açıkladığı geleneksel halk edebiyatından ve dilin geleneksel anlam ve kalıplarından yararlanma düzeyi de budur.

Nâzım Hikmet'in edebiyatımızın ana akımından ilk büyük kopuşu gerçekleştirmesinin anlamı üstünde durmak, bugüne ışık tutacaktır.

Ulusal ve Halkçı Edebiyat

Kaygıları

Eleştirmenin talihsizliği zamanla ilişkisinin iyi olmamasıdır. Hem kendi döneminde yayımlanmış yapıtlarla ilgili eleştirilerin ardına takılıp hem de yaratıcı yapıtlara aşağıdan bakan bir tutuma gönül indirince, eleştirinin kendi zamanını geçip yarına kalması neredeyse olanaksızlaşır. Eleştiri geleneğimiz içinde yumruğunu masaya vurup ses getiren, edebiyatımıza çekidüzen vermeyi amaçlayan eleştirmenlerin gelecekte okunmayacağını görmek can sıkıcı olabilir, ama Ahmet Hamdi Tanpınar gibi neden sonra değeri daha çok anlaşılmış bir yazar da var.

Ahmet Hamdi Tanpınar, tarihi ileriye giden bir süreklilik olarak gördüğü için, edebiyat incelemelerini gelecek kuşaklara zamanının bilgisini aktarmak için yazmış gibidir. Geleceği kendi çıkarları adına düşünerek yazan yazar tipine uymaz Tanpınar, ama zamanını öylesine derin ve çok katmanlı bir çözümleme içinde yorumlar ki, düşünen bir düzyazı kurmaya başlar ve bu düzeyde, yaşanan an ile sınırlı olmayan bir gelecek tasarımı ortaya koyar.

Tanpınar'ın *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de sorduğu, "Bir Türk romanı niçin yoktur?" sorusu nitelikli bir sorgulama içindir: Türk romanının kimliğini kazanamamasının nedeni, romancılarımızın kendi toplumlarına uzak olup Batılı yazarların etkisinde kalmaları mı, yoğun bir geçiş döneminde yaşamaları mı, yoksa kişisel yetersizlikleri mi?

Bu üçünün de edebiyatımızda güçlü bir roman geleneği oluşmasını tökezlettiği öne sürülebilir, ama bütün kaygılar ulusal ve gerçekçi bir edebiyat anlayışının egemen olması içinse, yukarıdaki etkiler altında bulunan yazarları terk edip yenilerini öne çıkarma düşüncesi ağır basmış, bunun için de Cumhuriyet'ten önce var olanlarla ilgilenmek yerine, kendini Anadolu gerçekliği içinde var eden yazarlara yönelmek daha akılcı gelmiştir.

Kusur da burada oluşmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Rus kalma cereyanının en belli başlı mümessili" olarak tanımladığı Dostoyevski'nin romanlarının özündeki asıl sorunun ve hepimizi kavrayan kahramanlarının ortaya koyduğu büyük örneğin dışarıdan, Batı'dan geldiğini belirtiyordu.

Öyleyse bizim edebiyatımızın Cumhuriyet öncesiyle ilişkisini koparması Osmanlı'yla ilişkiyi bıçakla kesmek anlamına gelmiyor da, aslında Batı edebiyatından kopmak anlamına mı geliyordu.

Yakup Kadri'nin Balzac'tan Proust'a, Fransız romancılarından etkilendiğini biliyoruz, ama onun, başlangıç döneminin en önemli romancısı oluşunda da bu etkilerin payı belirleyiciydi. Bu aynı zamanda bir edebiyatın doğal bağlarının koparılmasının yol açtığı eksilme tezlerini doğrulayan bir örnektir de. Üstelik az bulundukları için seçkin bir zümre sayılan okurların yayımlanan romanlara ilgi gösterdiği, her romanın iki üç bin satıldığı bir dönemden söz ediyoruz. Yayımlanan romanları okuyan iki üç bin kişinin bulunduğu dönem hiç kuşku yok ki içedönüklüğü değil, dışadönüklüğü gerektirir.

Çağdaş Türk romanında bireyin, tek başına yaşayan insanların gerçekliğini yazma düşüncesinin ikincil görüldüğü başlangıç döneminde, Kurtuluş Savaşı'nın ulusal gururunun, Cumhuriyet sonrasının görev ahlakının, anlatılması zorunlu bir gerçeklik olarak yazarların önüne çıkan Anadolu'nun, birbirinden ayrılmaz üç kaygı olarak bir arada bulunduğu yerde, toplumsal sorunları tek temel kaygı gören bir roman anlayışı kurulmaya başladı. Bu kaygı edebiyatımızın atardamarını genişletip güçlendirirken sonra gelen seksen yıllık tarihine suyu veren bir baraj kurup bütün anlayışları kendinde toplamaya başladı. Çağdaş Türk edebiyatının temel çizgileri böyle belirlenmeye başladı. O çizgilerin içine harcı dökenler de bu edebiyat anlayışının çimentosu oldu.

Bu çimento Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'in bıraktığı Milli Edebiyat kalıtını düşünceden eyleme geçirdi. Böylece kendi sorunları, toplumsal yaşam biçimi, oluşum halindeki kültürü ve dili içinde gelişen edebiyatımız, ulusal özelliklerine sahip çıkmakta ne denli kararlı olmuşsa, kendini yenilemekte de o kadar tutucu bir refleks geliştirmiştir. Bu kendi için tutucu olma ve kendinden başkasına dayanamama yaklaşımı içe kapanmayı getirirken duvarların sağlam örülüp her koşulda sıkı donanımlı olunmasına da neden oldu.

Bugün yapılacak bir tartışmada, Cumhuriyet dönemi edebiyatının kanonunu oluşturan yazarların kimler olacağında anlaşmak zor olabilir; farklı kesimlerden, anlayışlardan, inanışlardan farklı yazarlar önerilebilir, ama anlayış, dil ve biçim olarak aynı yatağı seçmiş yazarlardır kanonu

oluşturanlar; sözgelimi orada Kemal Tahir, Tarık Buğra ya da Necati Cumalı arasındaki edebiyat ortaklığı ayrılıklara her zaman baskın çıkar.

Tanpınar, 1943'te yazdığı "Halk Destanlarından Milli Edebiyata" yazısında, "kendi unsurlarımızdan doğmamız lazım geliyordu" diyerek yaklaştığı yeni edebiyat arayışının çıkış noktalarından birini şöyle saptar: "Otuz seneden beri edebiyatımızda yanlış, doğru ortalama veya müfrit her kımıldanış az çok bu ana fikrin etrafında toplanır. Böylesi bir hareket muvaffak olduğu takdirde yarım asra yakın bir zamandır edebiyat davalarımızın temelini yapan 'kendimize dönüş' fikrini en sağlam surette tatmin edecek ve realiteye bakış tarzımızı verecek olan milli bir romantizmi doğuracaktı."

Birkaç dönem sonra bile bu düzeyde düşünülmemiş, tartışılmamış düşünceleri dile getiren Tanpınar, bu öngörüleriyle edebiyatımızın niteliğini yükselten yazarlardan olmuştur ki, belki en başta sayılması gerekendir de.[1] Sonunda onun açtığı bu tartışmanın önü altmış yıl önce kapatılıp bir daha adamakıllı açılmamışken, edebiyatımızın, ilk filizlerini nereden sürdüğünü ve o filizlerin kısa sürede sağlam bir gövdeye nasıl kavuştuğunu, gölgesine düşenlere hayat hakkı tanımayan bir ceviz ağacı gibi hem verimli, hem de kıskanç ve yalnızlığını paylaşma duygusu olmayan, seksen yıllık bir ömrü nasıl sürdüğünü şimdi tartışalım.

Ömer Seyfettin'deki milliyetçi duygulardan çıkıp gelmiş güçlü duygu, Milli Edebiyat düşüncesi ve Yeni Lisan akımıyla birlikte, ulusal romantizmin yaratım sürecine eklenmesini sağlayan ilk ciddi bağdır. Cevdet Kudret de *Genç Kalemler* dergisinin yayımlanmaya başladığı 1911 yılını, "Milli Edebiyat akımının olduğu kadar XX. yüzyıl Türk edebiyatının da başlangıç tarihi olarak kabul ediyoruz," diyordu. Bu başlangıçta halkçılık ya da Anadolu gerçekliği daha tam billurlaşmamıştı ve bu gerçeğin ancak Kurtuluş Savaşı ile aydınların zihinlerini kuşatacağı günlerden uzak bulunuluyordu.

Cevdet Kudret'in saptamasında halkçılık ile ulusalcı düşünceler arasında kurulan bağlantıdan, Ömer Seyfettin'in aynı bilinç içinde haberli olması beklenemezdi. Yeni Lisan akımının kurucu düşünceleri arasında yer alan halk şiirinin keşfi de halkçılığın değil, ulusal dil yükümlülüğünün ürünüdür. Sözcükleri her gördüğümüz yerde onlara bugün verdiğimiz anlamın seksen yıl önce de aynıyla verildiğini düşünmeden, soyutlama yapmaya çalışalım.

Ziya Gökalp’in ilk kez düşünsel bir artalan vererek halkçılığı tanımlamaya çalıştığı yıllar 1910’ların sonudur. Ömer Seyfettin’in ulusal bilinç coşkusunu düşünsel düzeyde halkçılıkla tamamlayacak olan da Ziya Gökalp olmuştu ki, Milli Edebiyat akımı ondan sonra aynı zamanda halkçı bir akım olarak yeni bir düzey kazandı. Cumhuriyet’ten sonra CHP’nin 1931’de programına aldığı halkçılığın ilk filizleri 1910’ların sonunda yeni aydınların seçenek arayışları içinde beliriyordu. Gene de bunun düşünsel bir arayış ve özlem olarak kaldığı, somutlanması için Anadolu gerçekliğinin tanınmasının gerektiği daha sonra anlaşılacaktı. Dolayısıyla Ömer Seyfettin ulusalcı ama halkçı değil, Ziya Gökalp halkçı ama düzene bağlıydı.

Halkçılığın, Milli Edebiyat akımını tamamlayan, yeni edebiyatın gerçekçilik ölçütlerini belirleyen, temel, vazgeçilmez ve yüzyıllık gerçekçilik serüveninin ateşleyicisi olduğunu Cumhuriyet’ten sonraki ilk kuşağın öncü romancıları anlamıştı. Öncekilerin öngörülerini bu ikinci kuşak yaşantıya dayanarak gerçekleştiriyordu ki, romanlarının büyük bir toplumsal etkiye sahip olmasının nedeni de buydu.

Postmodern Bir Ataç Aranıyor

Bir süredir sorulmayan soru, korkarım ilk fırsatta gene sorulur: Edebiyatımızda şimdi niçin bir Ataç yok?

Bunun nasıl bir özlem olduğunu anlamakta güçlük çektiğimde, çoğunluğun kolayca anladığını görüyorum. O çoğunluğun kendini dipsiz bir uçuruma tepkisizce bıraktığını izlemenin niçin iç burkucu olduğunu anlatmak gene zor belki, ama yarım yüzyıl önce kendini tam edebiyat adamı olarak tanımlayan Nurullah Ataç'ın yalnızca bu sözleriyle bile modernizmi kucaklamak için bu kültür toprağına gönderilmiş olduğunu hiç mi hiç umursamadan, şimdiki postmodern zamanlarda ona gereksinim olduğunu söyleyenler için ne düşünülebilir. Onca eklektik görünüşün ardında sağlam bir modernist düşünce adamı oluşu üstünde bile yeterince durulmuş muydu ki, Ataç'ın ruhunu çağırma seanslarından birçok kez geçilmiştir?

Bir aydınlanmacı olarak Ataç'ın bir ayağı geleneksel ve klasik olandan yanadır; bu nedenle Yahya Kemal'i öteki şairlerimizin yanında yüceltirken Ahmet Haşim'i gönlünce eleştirememenin sıkıntısını dışavurarak modernizme dönük yüzünü gösterir. Klasik ile modern arasına sıkışmıştı Ataç; parçalı, bazen çelişkili düşüncelerle görünse de, bütüncül bir modernist olarak varoluşunu açıkça ortaya koymamış olsa da, yaşamıştı. Ronsard, Mallarmé, Verlaine ve Rimbaud: tutkulu biçimde sevdiği şairler; klasisizmden simgeciliğe, modernitenin ipuçlarına kadar, ama değişimi temkinle karşılayarak yükselen beğenisiyle daha ötesini adamakıllı benimseme fırsatını bulamadı. Fransız edebiyatında on dokuzuncu yüzyıldan çıkıp sarsıcı etkilerini izlediği gerçeküstücülüğe bile geçemedi.

Ataç'ın içselleştirdiği edebiyat etiği bireyseldi; genelleştirilebilecek etik anlayışlarına uzak durduğu için, âdeta dokunulmazlaştırdığı bireyliği, onu bir başına kalan bir moderniste dönüştüren başlıca etmendi ve "Ne denir?" kaygılarına hiç gönül indirmeyen sınırsız özgürlüğünü de bu bireysel etik anlayışından alıyordu.

Oysa bugün öyle görünüyor ki, kendi dışındaki hayatı ve parçası olduğu edebiyat kamuoyunu göz önünde tutan her eleştirmen, toplumsal gereklilikleri, ötekini, kendinden beklenenleri umursamazlık edemiyor.

Şimdiki zamanlar, insanı bireyliğini yaşamak yerine, toplumsal olana bağlayan düzenekler içine çekiyor ve yazarken ille de ötekine bakmayı öğütlüyor.

Perry Anderson *Postmodernitenin Kökenleri*'nde, demek ki bizde de aynıyla yaşanan durumlar için şu göndermeyi yapıyor: "Bu açıdan, postmoderne hem tüketimin hem de üretimin yeni örüntüleri damgasını vurmuştu. Örneğin, abartılı tanıtımlar ve ödül törenleriyle desteklenen romanlar sık sık çok-satar listelerine girebilmekte, hatta kimi zaman beyazperdede boy gösterebilmekteydi."

Bu koşullar eleştirmenleri hep aynı hizaya çekip orada tutmak isterken eleştiriyi de eştürden bir yaratma eylemi olarak görüyor. Görev ahlakıyla yüklenen eleştirmen, o anda yaşananlara bağlanma zorunluluğu duymayan modernist tutum yerine, güncel olanı, ama özellikle yeni romanları günü gününe izleyip beklenen karşılıkları vermekle haşir neşir bir çabaya bağlanıyor.

Peki Ataç'ın kendinden isteneni yapması, kamusal ilginin türevi olan güncelliğe saplanmayı kabul etmesi beklenebilir mi ya da bunları kabul eden eleştirmenden *bugünün Ataç'ı* olması nasıl beklenebilir? Ataç aynıyla bugün çıkıp şimdi yaşadığımız hayatın orta yerine gelseydi, sanırım ne onun yazdıkları çoğunluğun beklentilerini karşılardı, ne de o aynı sivri dilini, keskin gözlemlerini, yalnızca bireyliğinden aldığı cüretini dışavurabilirdi.

Postmodern yazarların kendilerinden önceki yapıtları altmetinler olarak kullanmayı, onlardan kendi yarattıkları kurmaca içinde yararlanmayı, bazen onlara öykünmeyi, bir adım sonra da parodisini yapmayı bir yaratma eylemi olarak gören tutumları da Ataç'ı sinirlendirebilirdi. Yahya Kemal'in bile bir ayağı eskide, bir ayağı modern edebiyatta duruşunu bıçak sırtında kararsızlık gibi gören bir eleştirmenken Ataç, şimdiki postmodern edebiyatı anlayabilir miydi?

Asıl önemlisi şu ki, bir modernist olarak Ataç'ı el üstünde tutan koşulların parçalanmaya, dağılmaya, büsbütün tükenmeye yüz tuttuğu şu yaşadığımız postmodern çağda, Ataç'ın kendi sınırsız özgürlüğünü kullanmasının anlamı olmayacağı gibi, onun yaratıcılıklarını destekleyeceği *yazar kimliği* de yok denecek kadar azaldı.

Şimdi kendini herkesten ayrılan bireyliğiyle ortaya koymaya hazır yazarlardan çok, okuru ve yazarıyla edebiyat kamuoyunun beğenilerini ya da kendi okurunu göz önünden ayırmayan yazarlar daha baskın duruyor, onların da eleştiri söz konusu olduğunda bir Ataç'a gereksinimleri yok.

Beri yanda bilimsellik var, Ataç'ın ilk yoksandığı cephe. Topyekûn değişime uğrayarak siyasallaşan toplumsal kültür içinde, yorum alanları bir yana, yaşam alanı da biten Ataç'ın ardılı nesnel olarak Fethi Naci'dir. Hem kendi dediğim dedikçi tavrı, hem siyasal tutumundaki kesinliğine karşın öznelliğini bir an bile bırakmaması, hem de yazdıklarının edebiyat dünyasına güçlü etkileri nedenleriyle, Fethi Naci döneminin Ataç'ı yerine pekâlâ konabilir, ondan çıkmamış olsa da.

Gelin görün ki, şimdi hızla akıp giden zaman Fethi Naci'yi de ardında bırakmış, yazdıklarını unutturmaya başlamıştır. Sonunda modernist birey, bireyliğini son kertede korumaya çalışırken aslında kendi için yaşayan bir bireyci değil, öznelliğini yaratıcılığına bütünüyle katmaya çalışırken yararlılığı unutmayan bir kültürün yaratıcısıdır. Oysa onu bu tutumuyla bile beğenmeyenlerin önünde şimdi ne öznellik var, ne kıskançlıkla korunan bireylikler, ne yararlılık, ne de hatta bireycilik. Sözgelimi paylaşma, bireysel ahlakın bir boyutu olmaktan çıkarılıp toplumsal yararlılık içinde tanımlandıktan sonra, herkesin anlayacağı popülizme teslim edildi ki, bu ortalama edebiyat kültürü içinde yaşamak Ataç'ı sanırım sinirlendirirdi.

Şiirde ve öteki türlerde niteliği her türlü ölçütün üstünde tutmuş bir eleştirmeni, önce niceliğin değer sayıldığı, edebiyatı gözden düşüren fütursuz tanıtım kampanyalarının nesnesi olan yazarların çoğalmaya başladığı yerde bulup ne yapacaksınız, o ne yapabilir?

Çok-satar kitaplar, edebiyatta olmayanı varmış gibi gösteren *cilalı imaj* düzenekleri, kitabın bir mal olduğunu savunan yeni tip yayıncılar, televizyonda edebiyat, nitelikli ile niteliksizi ayırt etmeyi önleyen yeni iktidarlar edebiyatta modernizmi etkisizleştirirken postmodernitenin bayrağının göndere çekilişini seyrettirmek için bir Ataç aramanın ne anlamı olabilir? O Ataç, kitabı 1 liraya satan yayınevlerinden içeri girerken neler hissedecekti?

Postmodernin edebiyat kültürünü toplumun bütün hücrelerine yaygınlaştırma savları bir yandan modernizmin bireyselliğe, yaratıcılığa,

özgünlüğe inanan gücünü silmeye yönelikse, öte yandan da metalaştırılan edebiyatın alıcısını çoğaltma, böylece seçkinciliği karalar gibi yapıp sokağın ortalama değerlerini edebiyatın gerçek değerleriymiş gibi gösterme amacına dayanıyordu. Bu koşullarda öznel bir eleştirmenin sözünün karşılıkları ancak erimeye yüz tutabilir. Orada ne okur dinler onu, ne yazar; ikisinin de yoktur eleştiriye gereksinimi.

Bugün göze girmek isteyen bir eleştirmen ayda dört roman okuyup her biri üstüne yazı yazmak zorunda. Kararlı tutumu alamadığı için önüne gelen dergiye yazı yetiştiren, dolayısıyla aynı toplumsal kültür içinden dostlar kazanan, bu geniş tutumu nedeniyle övülen, üstüne yazdığı yapıt ve yazar ile yazılarını yayımladığı dergiler arasında ayrım gözetmeyen eleştirmen tipi var, sayıları az da olsa ve sivil eleştiri karşısında utangaç duran Ataç'ın, bir zamanlar kazandığı saygının nedeni olan dik duruşuyla onların arasında dolaştığını düşünebiliyor musunuz?

Küresel yangınla mı, meteor fırtınası yüzünden mi, tam açıklanamayan nedenlerle modernist dinozorların yok olduğunu düşünen postmodern dünyada Ataç'ın yeri olmadığını anlamak zor olmamalı. O, modernizmin taçlandırdığı bireylerden olduğu kadar, çağdaş Türk edebiyatında klasisizm ile modernizm arasına kurulmuş en sağlam köprüydü. Bazı taşları dökülmüş, ama hâlâ ayakta.

1950 Kuşağı'nın Anlamı

Cumhuriyet'in ertesinde oluşumu hızlanan görevci edebiyat anlayışının kurucuları, 1930'lardan sonra Kemalizmin egemen ideoloji olarak yeni bir dünya kurma amacıyla kendini özdeşleştirmiş, sonunda sağlam bir gerçekçilik gövdesi oluşturmuştu. 1940'larda daha bilinçli biçimde toplumculuğu, 1950'lerde köy kökenli yazarların başlattığı sert gerçekçilik çizgisini seçmiş, giderek sosyalizmle daha derinlemesine düşünsel ilişki içinde siyasallaşmış bütün edebiyat anlayışları da bu ana gövdeye eklendi. Bu başlangıç dönemleri öte yandan çağdaş Türk edebiyatının hiçbir döneminde toplumsal sorunlara kayıtsız kalmadığını, dahası, belki bazen bu ilgisi nedeniyle yazınsal arayışları ikincil bıraktığını da anlatır.

Oysa 1950 Kuşağı adını alan yazarların arayışı ve buluşları bu ana akımın dışında, hem Türk edebiyatına yepyeni bir düşünme biçimi ve yazınsal dünya getirmiş, hem de sonraki edebiyat kuşakları üstünde kalıcı etkiler yaratmıştır. Bu kuşağın önemini en azından bugün kimse yadsımıyor; gelgelelim edebiyatımıza kazandırdıklarının neler olduğu, dolayısıyla taşıdığı anlamın ne olduğu da yeterince derinleştirilemedi. Oysa Nâzım Hikmet'ten sonra, çağdaş Türk edebiyatında yaratılmış ikinci büyük yol ayrımıdır 1950 Kuşağı. Aynı yıllarda yazan ve bu yol ayrımında öteden beri bilinen yoldan giden pek çok yazarın bu kuşak içinde anılmadığını da biliyoruz; çünkü 1950 Kuşağı adı, *bir dönemin* yazarlarına değil, bir edebiyat anlayışına verilmiştir.

1950 Kuşağı'nın verimi daha çok bu on yılın sonlarına doğru yoğunlaşmıştır. Öyle ki, Vüs'at O. Bener *Dost* (1952) kitabındaki edebiyat anlayışıyla bütün bütüne bu kuşağın içinde yer almakla birlikte, kendinden sonra gelen yazarların Batı'daki edebiyat ve düşünce akımlarından aldıkları etkilerden büyük ölçüde bağımsız, kendi yarattığı modernist dönüşümle 1950 Kuşağı'nın habercisi olmuştu. Denebilir ki, Sait Faik'in sezgileriyle keşfettiği modernizm, edebiyatın sokakta ya da yazıda, nerede aranıp nasıl yaratılacağıyla ilgili benzersiz örneklerini vermiş; Vüs'at O. Bener de oradan çıkıp edebiyatımızın modernizmine daha yüksek düzeyde, niteliksel bir katkı yapmıştır. Aynı yıllarda Nezihe Meriç de *Bozbulanık* (1953) ile başlayan öykülerine kazandırdığı kişiselliği, özgün anlatım biçimi, deyiş

zenginliği ve ayrıntılara dönük benzersiz gözlemleriyle (bu o yıllarda bir başına önemli bir yaratım düzeyidir) 1950 Kuşağı'nın ipuçlarını vermiştir.

1950'de siyasal hayatın tersyüz edilişi ve o sırada ne olduğu tam bilinemeyen Demokrat Parti'nin çok partili siyasal hayatın motoru gibi ortaya çıkışı, çok geçmeden bir rejim değişikliğinin yaşanmakta olduğunu göstermişti. Demokrasinin çok partili siyasal bir rejim olduğu, dolayısıyla Batı'daki örneklerine benzeyen çoğulcu bir sisteme geçildiği düşüncesi aydınların düşünme biçimlerini değiştirip ümitlerini çoğaltırken, Batı gitgide yaklaşmaya başlamıştı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Avrupa'nın yaşadığı topyekûn acıya ve köktenci değişime karşın, bazı ülkeler gene aynı anlayış ve otoriter rejimleriyle yaşamayı sürdürmüş olsalar da, Avrupa'nın tam "batı"sına öykünen Türkiye için değişim zorunluydu. Tek parti iktidarı ve "Milli Şef" dönemi ortadan kalkarken, 1950 seçimleri parlamentoyu baş aşağı çevirmiş; Türkiye on yıl boyunca siyasal tarihinin en önemli değişim dönemlerinden birini yaşamaya başlamış, kültürel açılımlar hız kazanmıştı.

Batı, yaşadığı düşünce zenginliği, yeni akımları, edebiyat anlayışları, örnek alınacak kertede parlak yazarlarıyla her zamankinden çok merak ediliyordu. Değişim dinamiği içerde vardı, ama kılavuzu yetersizdi; oysa bu kez Batı, bütün düşünce ve yaratım zenginliğiyle örnek alınabilirdi. Çok geçmeden edebiyatımızdaki eğilimler başlıca ikiye ayrıldı. Çeşitli çevrelerde bir araya gelen yazarlar, edebiyat anlayışlarıyla birbirlerine yaklaşırken, öğrendikleriyle de birbirlerini etkilemeye başlamıştı. Dönemin derin biçimde yaşadığı toplumsal değişim, neden sonra 1950 Kuşağı olarak ayrıca tanımlanıp değerlendirilen akımın edebiyat anlayışını dışavuruyordu.

Dönemin edebiyat dergilerinde varoluşçuluk, gerçeküstücülük gibi akımlar ile Sartre ve Camus gibi yazarlar çevresinde Fransız edebiyatının yaşadığı canlı düşünce ortamı onu tanıyan yazarların gençlik yapıtlarında belirgin izler bırakmaya başladı. Üstelik gençliklerini erken bir olgunluk dönemi olarak yaşamaya kararlı pek çok genç yazar, kendilerine edebiyatımızın ana akımından ayrı bir yol çizmek, önceden yazılanlardan başka türlü öyküler, romanlar yazmak istiyordu.

Bu arada Vüs'at O. Bener *Yaşamasız*'da (1957) öykü anlayışını değiştirmeye başlıyor, *Buzul Çağının Virüsü*'ndeki adamakıllı güç sökülür ve sert içeriğin ve daha sonraki yıllarda yazacağı kapalı metinlerin haberini

veriyor, 1950 Kuşağı'nın tipik anlayışıyla özdeş tutulacak öyküler yazıyordu. 1950 Kuşağı biçimi içeriğe değil, içeriği biçime akıtmak istiyor, üstelik içeriği de bireyin varoluş biçimlerini sorgulama sürecinde arıyordu. Genç yazarlar, belki tam anlamıyla modernist olmadan, modernizmin edebiyatımızdaki en parlak örneklerini vermeye başlamıştı.

Tam o yıllarda Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*'da (1959) benzersiz bir ayrılık çizgisi çekti. Onu kendinden öncekilerden ancak Sait Faik ile Vüs'at O. Bener'e bağlayabiliriz ve kendinden sonrakilerle ilişkisi bakımından da *Aylak Adam*, 1950 Kuşağı'nın edebiyat anlayışının tipik bir örneği oldu. Yusuf Atılgan'ın bu örneği bir romanla vermesi ayrıca önemlidir. Çünkü kendini en çok öyküde dışavuran 1950 Kuşağı'nın seçimleri dışında, hem bir romandır *Aylak Adam*, hem de Türk romanının geleneğinde hep olduğu gibi hemen bir düşünce taşıyıcısı olmaya soyunmamış, bireylik duruşunu aşağıdan almak yerine, C. gibi bir bayrakla ayakları üstüne dikmiştir. Böylece edebiyatımızda modernist romanın ilk şaşırtıcı ve tastamam örneğini vermişti Yusuf Atılgan.

Onun devamı *Tutunamayanlar*'dan (1971) önce, Onat Kutlar'ın *İshak* (1959); Leyla Erbil'in *Hallaç* (1961) ve *Gecede* (1962); Bilge Karasu'nun *Troya'da Ölüm Vardı* (1963) ve *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970); Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* (1965); Demir Özlü'nün *Bunaltı* (1958), *Soluma* (1963) ve *Boğuntulu Sokaklar* (1966); Ferit Edgü'nün *Kaçkınlar* (1959), *Bozgun* (1962) ve *Av* (1968); Erdal Öz'ün *Yorgunlar* (1960); Adnan Özyalçıner'in *Panayır* (1960) ve *Sur* (1964); Tahsin Yücel'in *Haney Yaşamalı* (1955) ve *Düşlerin Ölümü* (1958); Orhan Duru'nun *Denge Uzmanı* (1962); Feyyaz Kayacan'ın *Şişedeki Adam* (1958) ve *Sığınak Hikâyeleri* (1962) idi.

Bu kitapları bir araya getiren yazınsal nedenlerin olağanüstü önemli olduğunu da belirtebiliriz, ama önce onları üst üste koyup bakalım, düşünelim. Nasıl bir düşünce ve yazınsal arayış bu kitapları on yıllık bir dönem içinde bir araya getirmiştir ve yazılıp tartışıldıkları dönemin büyük bölümünde bir kıyıya itilmiş, neden sonra bugün hâlâ yeterince değerlendirilememiş olsalar da, bugün onları niçin hâlâ çağdaş Türk edebiyatının başyapıtları arasında sayıyoruz?

Bu kuşağın asıl değeri, içine doğduğu edebiyatın Cumhuriyet'in kurucuları arasında olup art arda gelen kuşakları içine alan çekim gücüne

kapılmadan kendine ayrı bir yol çizmesinde, dışlanmayı göze almasındadır. Öyle ki, tam da bunu başardığı için o gün bugün etkinliğini sürdüren, ellinci yılını aşarken bile yarattığı yazınsal değerle anılan bu kuşak, özellikle roman ve öykü türlerinde edebiyatımızın en önemli atılımını yapmıştı.

Öyle olmazdı elbette, ama 1950 Kuşağı olmasaydı, bugün edebiyatımızın çehresi biraz daha farklı, denebilir ki şimdikinden daha eksikli olurdu. Üstelik o gün egemen anlayışın dışına çıktığı için yadırganan, toplumsal hareketlerin hararetini yitirmeyen doğrultularına karşın kendi bağımsız kişiliğini koruyan, dolayısıyla kalıcı olmuş bu kuşağın yarattığı artı değer o denli yüksektir ki, onun çağdaş Türk edebiyatının toplumsal ve kültürel değişim dönemleri içinden çıkmış bütün kuşaklar arasındaki en önemli kuşak olduğu da öne sürülebilir. Kuşağın yazarları bunu başlangıçta yalnızca yazınsal değerler içinde yapmış, 1960'lardan sonraki siyasal değişim süreci içinde Marksizmle iç içe geçmiş, düşünsel yetkinliğiyle yazınsal bakımdan da değişimini olumlu yönde sürdürmüştür.

Oğuz Atay'ın Çıkışını

Anlama Süreci

Oğuz Atay edebiyatımızın geleneksel ağırlığının dışına çıkmayı elbette tasarlamıştı, ama çevresini kuşatan bu ağırlığın altından kalkacak gücü kendinde nasıl bulduğunu bilmek kolay değil. İlk akla gelen sıradan nedenler değil aradığım, ama şu anlaşılıyor ki, 1960'lardan sonraki on yıl içinde oluşmuş toplumcu edebiyat kültürünün gölgesi, tam o anda içinde bulunulan askeri darbe rejiminin baskısı, edebiyatımızın son yarım yüzyıl boyunca dokuduğu kumaştan dikilmiş tek tip elbise dayatması sanki bütün kapıları pencereleri sımsıkı kapatmıştır ve *Tutunamayanlar*'ın yılı 1971'de, Oğuz Atay'a bacadan çıkmak düşmüştür.

Tutunamayanlar bir gizli teşebbüs gibi edebiyatımızın orta yerine düşmüştü, ama onu anlayacak duyarlığa, sezgiye, anlağa tam olarak sahip olmadığımızı biliyorduk. Biz, elbette her şeyimizle biz değildik; o günlerin yeniyetmeleri olarak yazmaya başlamamıştık; Oğuz Atay'ı anlayacak olan da okuyup dünyayı içine çektikçe kişiliğini oluşturan da biz değildik ve kendimizi edebiyatımızın eski, ağır ve yaşlı kuşaklarının parçası sayarken bizden öncekilerin sorumluluğunu taşıma yüküyle yoğrulmamıştık.

Gününde anlaşılmasını beklemediğimiz Oğuz Atay'ı anlayacaktık bir gün, o gün bunun tam ayırdında olmasak da. Bazı romanlar bazı zamanları bekler ve edebiyat bazen içine doğduğu zamanla arasında ancak köktenci bir dönüşümle çözülecek bir çelişki taşır ki, bu çelişkiyi çözmeden yaşamak bile onun sürüden koptuğunu gösterir.

Hiç kuşku yok ki, hangi yazar yapıtlarıyla geç anlaşılmış ve ortaya çıktığı zaman tuhaf karşılanmıştır, o, edebiyatın egemen eğilim ve akımından daha baştan ayrı düşmüştür. Bunu, ölçütlerden biri olarak alıp edebiyatımızın tarihine tuttuğumuz zaman, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı görürüz sözgelimi, edebiyatımızın ana akımından ayrılmıştı o; Vüs'at O. Bener de, Oğuz Atay da ortaya çıktıkları günlerin kelaynakları gibiydi, ama bugün edebiyatımızın onlar olmadan taşıyacağı değerin kaç kırat düşeceğini hesaplamaya kalkışmayalım. Bir gün sanırım Oktay Rifat da çağdaş Türk şiirinin doruk noktası olarak yeniden değerlendirilecektir.

Cevat Çapan yazmıştı: Oğuz Atay, Tanpınar'ı çok seviyormuş, şiirde de Oktay Rifat'ı keşfetmiş; Vüs'at O. Bener de birlikte bulunduğumuz her yerde Oğuz Atay'a sevgisini incelikle belli etmiştir. *Oğuz Atay'a Armağan* kitabında, "'*Tutunamayanlar...* Çok büyük yazar...' filan falan, tamam bunların hepsi güzel de, bir de insan adam... Onun üzerinde çok duralım," diye anlattı Vüs'at O. Bener. Değil mi ki insan insanı önünde sonunda bulur.

Kemal Tahir'e gelince, Oğuz Atay ile arasında bulunan benzerlikleri o dönemin etkilerinden kurtulamamaya bağlıyorum. Yerleşik inanışlara bağlanmaya karşı çıkmak buluşturmamıştır ikisini. Dönemin yokluk yıllarında böyle düşünmüş olsalar bile. Doğu-Batı sorunsalı, roman anlayışı, tarih kavrayışı, gelecek tasarımı, yararlandıkları kaynaklar bakımından birbirine zıt iki romancı kimliğinden söz etmemiz gerekirken, bana kalırsa düpedüz bir anakronizma yüzünden yan yana düşmüş Kemal Tahir ile Oğuz Atay arasında yakınlıklar aramak, somut bir âna saplanıp soyutlamaya yanaşmamak yüzünden zaman dışına çıkmaktır.

Sonunda, *Tutunamayanlar*'ın nereden çıktığına bakmayalım, bulamayız. Etkilendiği alanlardan biri 1950 Kuşağı'nın Batı'dan aldıklarıyla tam da *Tutunamayanlar*'ın yazıldığı yıllara kadar oluşturduğu edebiyat anlayışıydı. Kemal Tahir'in apayrı bir mecraya atılan özgür düşünme biçimiydi Oğuz Atay'ı yanına çeken, ama romanları değildi. 1950 Kuşağı'nın modernist atılımının verdiği ipuçları, hangi kapıları açıp nereden çıkmak gerektiğini göstermişti. *Tutunamayanlar* bir geleneğin sonucu olmadığı gibi, bir geleneğin tetikleyicileri arasında da ilk değildi. Sözgelimi Vüs'at O. Bener ve Bilge Karasu ile yakınlığının ve yanı başındaki Tanpınar ile Yusuf Atılgan'ın varlığının onun üstündeki etkisi değerlendirilmedi, ama bu yakınlığın başlangıçtaki payını düşünmek *Tutunamayanlar*'a yeni bir pencere açabilir.

Oğuz Atay'ın düşündüklerini romana boca ettiği de söylenir ya, bilinçli yapılmış bir yaratma biçimidir bu; böylece romanın bir düşünce yığını altında nasıl bir biçim alacağını araştırırken *Tutunamayanlar* (bu nedenle deneysel bir romandır), modernizmin geç dönem örnekleri arasında Batı edebiyatlarında da pek görmediğimiz bir biçim kazanıyordu. Bu ilişki düşünceden, düşüncenin roman içinde hızla ve bir sarmal biçimde soyutlanmasından başka bir yol seçemezdi.

Tutunamayanlar bir eleştiridir: dönemin kültürüne, okurla yazar arasındaki ilişkinin yerleşik biçimlerine, geçmiş roman anlayışına tutulmuş deneysel bir tez. Ne ki, bu eleştirel tutumun anlaşılıp ondan daha ileri bir aşama için sonuçlar çıkaracak koşullar içinde değildi Oğuz Atay.

William R. Everdell, *İlk Modernler*'de, "Yazarları yazar yapan okurlardır ve yazarlar, okurların bu iyiliğinin karşılığını, hepsinden daha obur okurlar olmakla öderler," diyor. Oğuz Atay'ı anlatır bu söz, olumlu ve olumsuz sonuçlarıyla. O, kendi okurlarını ancak ölümünden sonra görmesine karşın, borcunu çok okuyarak yaşadığı yıllar içinde fazlasıyla ödedi. Gene de en yetişkin okurları, dönemin yazarları ve eleştirmenleri de *Tutunamayanlar*'ı hemen anlamadı. Bu durumlarda, *yadırgatıcı* olduğu söylenir.

Kimler ki yazdıkları yıllarda yadırgatıcı bulunmuştur, onlar aslında edebiyatımızın her döneminde beklediği, ama hemen anlamakta hep güçlük çektiği yazarlar olmuştur. Bir tek ayrıksı örneği olmaksızın... Belki bugüne dek tanığı olduğumuz örnekler, beklediğimiz yazarları bundan sonra çabuk anlama reflekslerimizi ânında göstermemiz için eğitmiştir bizi. İhsan Oktay Anar'da bu refleksi gösteremedik, Orhan Pamuk'ta iyi bir sınav vermedik, ama sanırım onları da son iki tanıklık olarak yanımıza alacağız.

Tutunamayanlar Cumhuriyet aydınının eleştirisi ve burjuva değerlerle uzlaşmak istemeyen yalnız aydının çaresizliği, dramı, çıkışsızlığıdır saptaması çok yapıldı. Aslında bundan önce, bireyin aydın olarak yalnızlığıdır *Tutunamayanlar*'ın sorunu. Selim Işık, intihar ve aydın çaresizliğini anlatırken Turgut Özben buna edilgin bir tanıklık eder. Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır...*'da anlattığı başkaldırı olarak intihar sorunsalı Oğuz Atay'ınkinden farklıdır. Adalet Ağaoğlu intiharı roman boyunca çağımızın bir başkaldırı sorunsalı düzeyinde çözümlerken sanki romanın yazarı olarak da geride hiçbir eksik bırakmama kaygısı içindedir.

Tutunamayanlar aydın ve intihar sorununu bireyin daramatiğine yüklü bir sorun olarak alır; üstelik Cumhuriyet aydınının sorununu, çağımızın ve günümüzün bir sorunu olarak almak yerine, yerellikten çıkarmakla yetindiği, Batılılaşma serüveninin henüz tam anlamıyla çözemediğimiz bir dönemine karşılık gelen bir sorun olarak irdelemekle yetinir.

Tutunamayanlar'ın yazıldığı yılların ertesinde modernizmi de tartışmadığımız için, aydın sorunsalı ve bireylik çevresinde yapılmış

tartışmalarla yetindik, ama bunun modernizmle ilişkisi üstünde durulmadığı gibi, Oğuz Atay'ın aklına geleni yazdığı bir roman olarak anlamı üstünde de durulmadı. Değil mi ki *Tutunamayanlar*, yazarının düşündüklerinin ve bütün roman tasarımının boca edildiği bir romandır, kurgusunu, yapısını, yaratılma biçimlerini de burada aramak gerekir. Öyle olmasaydı, bugün hâlâ *Tutunamayanlar*'ı tartışır, Oğuz Atay'ı da bütün edebiyat kamuoyunun seçtiği en önemli birkaç romancımızdan biri olarak görebilir miydik?

Bir sırrı var *Tutunamayanlar*'ın. Anlaşılması gecikmiş, demek ki egemen anlayışın dışına büsbütün çıkmayı başarmış, orada geri dönüşlü biçimde edebiyatımızı adamakıllı etkilemesi için beklenmiş bir roman. Fatih Özgüven güzel bir saptama yapıyor ve *Tutunamayanlar*'ın da, birçok büyük yazarınki gibi, "uzamda, bilinçte ve bellekte çıkılmış olağanüstü bir yolculuk" olduğunu belirtiyor. Böyle bir yolculuğu yalınayak başı çıplak yapamazsınız. *Tutunamayanlar*'ın bavulu yolculuğun devamını sağlama alabilmek için tıka basa doludur.

Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Tuhaf Bir Kadın*, belki en başta *Aylak Adam* ile *Anayurt Oteli* hizayı bozup sıradışına çıktı. Onlara ne çok şey borçlu olduğumuzu yeterince düşünmedik. Oğuz Atay onlardan bağımsız değildir elbette; onların dışındaki edebiyata bağlanması neredeyse olanaksız olan *Tutunamayanlar*, ayrıca Oğuz Atay'ın Anglosakson edebiyatıyla Nabokov'a derin yakınlığı içinde dövülmüş, sonra da edebiyatımızın ana akımı dışındaki yazarlar ve yapıtlarla kan bağlarını dokumuştur. Verilmiş konvansiyonel roman anlayışıyla ilişkisi yoktur. Bu yüzden anlamak isteyenler her düzeyde zorlanmıştır.

Yeni ve Yenilikçi Olmak

Modernizmin yenik düşmesi, hayatı bütüncül bir kuşatma altına alacaklarını düşünenlerce olumlu karşılanırken, neden sonra bu düşüncenin köklenememesi yüzünden büyük bir boşluk doğurdu. Modernizmin bıraktığı mevzilerin postmodernizmin maskeli balosunda gözden düştüğüne ilişkin öte yakadaki yanılgıysa, aslında yitirdiğimiz bir kültürü anlatır.

Bu iki olguya bağlı olduğunun farkında mısınız: yenilikler artık edebiyatın konusu olarak alınmıyor bizde, kimse yenilikçi olmaya çalışmıyor ya da yeni olanın ne olacağı sorusu merak uyandırmıyor; yenilikçilik bir tavır ya da arayış olarak peşinde olunan bir edebiyat kavramı olmaktan çıkmak üzere.

Bir zamanlar Lukács, "yeni edebiyatın 'yenilikçi' olduğu" düşüncesinin yanlışlığını anlatıyordu, ama bu da onun dogmalarla gönüllü olarak iç içe yaşamayı seçtiği yıllara ilişkin ideolojik bir seçimdi ve Kafka, Joyce, Musil, Beckett ya da Faulkner'ı edebiyatın günahkâr yenilikçileri olarak değerlendirirken Lukacs'tan ne gittiyse orada gitti. Bizde de benzer dogmalarla dışlandı yenilikçilik. Ulusalcılık, bağnaz milliyetçilikten farklı görüntüsüyle, aslında bugün çıkmadı ortaya. Ülkenin edebiyat ve kültür hayatını belirleyen egemen kültür ideolojisi olarak Cumhuriyet'in başlangıcından 1960'lara varıncaya dek, tek etkin yapıcıydı ulusalcılık. Olumlu yanı, neden sonra görülecek olumsuz etkilerine ağır çeken bir egemen düşünce olarak kurgulanıyordu. Kültür alanını 1960'lardan sonra sosyalist düşünceyle paylaşmak zorunda kaldı, ama edebiyatımızda kalıcı tek etkin ideoloji olarak onu da etkileyerek bugünlere uzandı.

Edebiyatımızda giderayak yazılanların olgunluk dönemlerinde yazılanlara denkliğini arayamaz oluşumuzun yanında, olgunluk döneminde kendi özgünlüğünü derinleştirme çabasında zorlanmak, yeniyi bulmak için gerekli birikimi olmamak ve kendi adasında yaşamaya gönül indirmemekten gelen birbirine benzerlik bugünkü genel görüntümüzü oluşturuyor.

Demek ki son on yıl içinde edebiyatımızın eski ustalarının 1960'larda ya da 1970'lerde yaşadığımız heyecanı canlandırıp edebiyatımızın bütününü ilgilendirecek düzeyde bir başyapıt verdiğinden söz etmek kolay değil. Artık asıl odak noktası şurada: Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'da

yoğunlaştırdığı roman tekniği; Cemil Kavukçu'nun ilk okurlarını kendi okurlarına dönüştüren öykü dünyası ve onu yansıtma ustalığı; Murathan Mungan'ın hem *Çador*'u, hem de belki yeni bir düzey arayışının edebiyatımızın son dönemindeki en önemli yapıtlarından biri olarak değerlendirilmesi gereken *Yedi Kapılı Kırk Oda*'sı; Latife Tekin'in ilk romanlarından çok sonra gelen *Ormanda Ölüm Yokmuş* ve *Unutma Bahçesi* ile yaşam felsefesine ilişkin endişelerini yazınsallaştırma ustalığı; erken ayrılığıyla büyük bir boşluk bırakan Mehmet Günsür'ün son yıllarda yazılmış en iyi öykülerden birkaçını da içeren *İçeriye Bakan Kim* kitabı; Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *Beş Ada*'da yarattığı tuhaf dünya; Hasan Ali Toptaş'ın hem *Gölgesizler*'deki erken ustalığı, hem modern ile postmodern arasından çıkardığı *Bin Hüzünlü Haz* ile açtığı yol; Barış Bıçakçı'nın yalınlığın içinde çoğul anlam üretme gizilgücü yüksek öyküleri; sonrası aynı düzeyde gelmese de, Aslı Erdoğan'ın önce *Kırmızı Pelerinli Kent*'teki, sonra da tek başına "Tahta Kuşlar" adlı uzun öyküsündeki yaratıcılık düzeyi; Ayfer Tunç'un sağlam öyküler yaratma ustalığı; Sema Kaygusuz'un yakın geleceğini herkese merak ettiren yaratıcılığı ve dili amaçları arasında gören tutumu; Faruk Duman'ın yalınlığı son kerteye indirerek yeni bir dil ve anlatım biçimi kurmaya çalıştığı metinleri... bir bölük çarpıcı, önemli, örnek alınmaya değer metinlerdir ve aslında aradığımız budur.

Bu tür metinleri düşünmek genç yazarı belki ürkütebilir, ama yeni ile de aslında bunları anlatmak istiyorum ve onlara düz bir yoldan giderek ulaşılamayacağı da doğru. Sonunda herkesin yürüdüğü yol, edebiyatımızın geleneksel çizgisini izler; o eksenden ayrılıp kendine yeni bir dünya kurmaya çalışanların da önce kendi yörüngesini çizmesi gerekir.

Yenilikçi bir edebiyatın tekil örneklerini yaratmanın yazarı ürküten güçlüğü yanında, asıl eksiğimiz merak ve çok çalışmadır. Yaratıcı yazının yükünü çekmeden, yazınsal sözün ve kendine özgü dil ile sözcük hazinesinin yaratıcısı olmadan hiçbir yenilikle karşılaşılamaz. Sonunda önündekine, yanındakine ardındakine bakarak yaratılmaz yeni. Bazen seçilebilen, bazen nelerle karşılaşılacağı bilinmeyen öte yakaya geçmeye cüret etmeden, bizim bildiklerimizden başka neler yaratıldığını merak etmeden, araştırıp okumadan, derslerimizi almadan yeniyle karşılaşmak olanaksızdır. Yoksa içinde kaldığı çemberin tutsağı olmak ve ne yazılıyorsa onun izinden gitmek kaçınılmazdır.

Öte yandan, Harold Jaffe'nin *Tekno-Mağara'nın Ötesi - Milenyum Sonrası Kültür İçin Gerilla Yazarın Rehberi*, aslında yazdıklarımızın başka hangi biçimler kazanabileceğini gösteren, yadırgı örneklerden biri olarak alınabilir. Yadırgı olduğunu düşünüyorum, çünkü adamakıllı sert bir muhalif olarak kesinlikli bir yer seçmiş olan bu az rastlanır, neslinin tükenmekte olduğu düşünülen Amerikalı yazarın kendisi de yazdığı kitabı belli bir biçimde tanımlamıyor.

Yazdığına "belgesel-roman" diyor o; oysa *Tekno-Mağara'nın Ötesi*'nin bizim yerleşik algımız içinde bir roman olarak okunması kolay değil. Bir denemenin sınırlarını aşan kurgusu yanında, yalnızca siyasal bir metin olarak da alınamaz, çünkü Harold Jaffe siyasal olanla yetinmeyen bir kurgu oluşturmayı amaçlamış.

Sonunda ayrıksı bir metin *Tekno-Mağara'nın Ötesi*. İlk bakışta aldatıcı: çünkü hemen düzanlatı sayılabilecekken, okuma sırasında sürekli şaşırtan bir anlam kurgusuyla karşı karşıya bırakıyor. Bütün metni önce parçalayıp sonra da parçaların arasında anlaşılması zor olmayan bir anlam dizisiyle oluşan anlatı, postmodern tekniklerle iç içe kuruluyor. Bunu belki günümüze uygunluğa bağlamak daha yerinde olur; çünkü postmodernizmle ilişkinin tam tersine, bir tür yeraltı romanı bu. Yazarının yerleşik yazınsal biçimlere yıkıcı bir müdahale içinde olduğu belli, ama sonunda yazınsal olmayan bir metin değil yazdığı. Belki bizim edebiyatımızda, özellikle genç kuşağın yeni yaratıcılarından beklediğimizi yapıyor: Benim kurguladığım yazınsal biçim budur, demeye getiriyor. Duygusallık sıfır, duyarlık ortalamayı kışkırtacak düzeyde: üstelik bunları hasım gibi görürken, sorunu, olup bitenin içindeki düşünsel özü kavramak.

Bu arada kendi ülkesinin yönetimine, çokuluslu şirketlerin marifetlerine, açgözlü kapitalizmin dünyanın yoksullarına ettiklerine, savaşa, popüler kültüre, belirsizlik içinde var olan çağdaş sanatlara, medyaya, sinik aydınlara, zamane ikonlarına karşı, tümünü birden yerinden sıçratacak nitelik ve ağırlıkta metinler yazıyor Harold Jaffe.

Anlatısını oluşturan on dört metin, alt metinlere de ayrılıyor ve tümü birbirine bağlanıyor. Zamandizinsel bir bağ değil aradaki, dilerseniz atlayarak, sonra gelenden geriye dönüp de okuyabilirsiniz. Arada kimin sorduğu belirsiz sorular (kimin sorduğu önemli olmayan), onlara verilmiş yanıtlar var.

Sayısız gerçek ad çevresinde dönüyor anlatı; gerçek adların belki gazetede, televizyon ekranlarında karşılaşabileceğimiz doğrudan anlamları var, ama bununla yetinmemek gerektiği kuşkusuz. Çünkü gerçek olanla kurgusal olanı iç içe geçiriyor Harold Jaffe. Sonunda yazarın kimliği yok mu? O ne yazarsa, gerçek odur, dolayısıyla yazınsal gerçek budur, dediğini çıkarabiliriz Jaffe'nin.

Tekno-Mağara'nın Ötesi örneğini, yeni ve yenilikçi olanın ne olabileceğine ilişkin belirsizliklere somut bir karşılık olabileceğini düşündüğüm için verdim. Yalnızca bir örnek. Çünkü sayısız yeni olabilir edebiyatta ve herkesçe paylaşılabilir, genelleştirilebilir olmak yeniyi hemen eskitecektir. Bana kalırsa, genç yazarların ya da yeni yazar adaylarının yola çıkmadan önce, artık edebiyatımızda önsel olarak bilinen anlatı biçimlerinden bambaşka neler yazılabileceğine parlak bir örnek *Tekno-Mağara'nın Ötesi*. Ben olsaydım ne yapardım, diye her gün sorarım kendime. Genç bir roman yazarı olsaydım, Harold Jaffe'nin yazdıklarını da adamakıllı incelerdim.

Edebiyatımızın siyasallık gibi sorunu neyse ki yok; üretkenliği de az değil; eskilerle yeni yazarlar arasında kurulan önemli bir edebiyatımız var. Gelgelelim, alışkanlıklarına, geleneklerine, geçmişine bağımlı, eski görünümlü; bu konumu onu elbette sınırlıyor, belki de yerinde saymasına neden oluyor. Kendi kuşağımın bir grup yazarından verdiğim örnek, yeterince anlamlandırıp değerlendiremediğimiz, üstelik ne denli önemli bir birikime ve gizilgücüne sahip olduğumuzu da gösteriyor. Çıkış noktamız oradaki bağımsız çizgi, yenilik arayışı olmalıdır.

Edebiyatımızın Önünü Açacak

Yeni Yollar

Üstünde sık sık durduğum İkinci Yeni, nasıl ki içinde yaşadığı günlerde egemen edebiyat anlayışının sert refleksleriyle adamakıllı yıpratılıp gözden düşürüldükten sonra bir kez daha üstünde durulmak için uzun yıllar geçmesini beklediyse, yenilik arayışlarına kapıları açmaya çalışan her tartışma konusu da beklemekten yorulmaya yazgılı kalabilir. Bazen de Vüs'at O. Bener, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay gibi yazarlar, kendi dönemlerinde onaylanmış yaratıcılık sınırlarını aşan yapıtlarının yazıldıkları dönem içinde anlaşılamamasını elbette bir sorun gibi yaşar ve her zaman anlaşılacakları zamanları beklemeye yazgılı kalır.

Edebiyatımız, seksen yıl önce yeni bir yurt ve kültür edinme sürecine katılmanın verdiği büyük sorumlulukların yol açtığı edebiyat anlayışının aynı zamanda egemen olması için verdiği uğraşı kuşaklar boyunca taşıdığı ve sonraki bütün kuşakları da yarattığı ana akım içine almak için kararlı bir çaba gösterdiği için, gitgide güçlenmekle birlikte, çok renkli, çok yönlü, çok çeşitli olamamaya da gönül indirmiş oldu. Böylece yenilikçi arayışlar yerine ana akımı güçlendirmek, büyük çoğunluğun yükümlülüğü olarak benimsendi.

İlginç olan şu ki, 1930'lardan sonra gitgide güçlenen Kemalizmin düşünsel alanı içinde bulunan yazarlar da; 1950'lerde yepyeni yazınsal arayışlarla ortaya çıkıp modernizmi edebiyatımızın atardamarına şırınga eden yazarları sapkın gören yazarlar da; 1960'larda ve 1970'lerde sosyalizmin ışığını yepyeni bir edebiyat anlayışının kurucusu olarak gören yazarlar da aynı ana akımın parçası olmuş, egemen edebiyat anlayışına su taşıyanlara katılmıştır. Bu yüzden ideoloji, her ne kadar parçalanmış görünse de, edebiyat anlayışının, dolayısıyla yaratma eyleminin çekildiği sakin bir gölge olmuş, onaylanmak için madalyonun öbür yüzüne suretini çıkarmıştır.

Edebiyat, elbette insan odaklıdır ve bu, toplumsal olana eklenme zorunundan değil, yazınsal yazının konu, izlek, kurgu, dil, üslup gibi bir dizi öğesinin bireşimine zenginlik kazandırma fırsatını başka hiçbir şeyde bulamadığı kadar insanda bulmasından kaynaklanır. Ne ki, insanın bireyliğini kendinde ya da toplumda gerçekleştirme eğilimlerine kapılmak

zorunda kalmadan, yazınsal metnin sürekli yeni ve yenilikçi biçimlerinin ardına düşmek, edebiyatı modernizmin yarım bıraktığı yerden tutup kesintisiz bir yenilenme sürecine sokmak demektir.

Yazar, bu yenilenmeyi önce okur olarak yaşar. Rasih Güran'ın çevirisinden Faulkner'ın *Ses ve Öfke*, ondan uzun bir ara geçtikten sonra da Tomris Uyar'ın çevirisinden Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway*'ini okuyunca, edebiyat anlayışım büsbütün değişmişti. Modernizmin taçyaprakları arasında gördüğüm bu iki yazar ve kitap, edebiyatımızın aynı zamanda hangi biçimlerle kendini yenileyebileceğini göstermekten önce, eleştirinin hangi türdeki yapıtlar içinden çıktığı zaman kendini geleneksel sınırlardan kurtarıp bağımsız bir tür olarak yeniden kuracağını gösteriyordu.

Modernizmin büyük yaratıcılarının yapıtlarıyla tanışmak, elbette roman ve öyküye yeni biçimler içinde yeniden üretme fırsatları verdi. Öte yandan, 1950 Kuşağı'ndan Yusuf Atılgan'a ve Oğuz Atay'a, Bilge Karasu'dan Sevim Burak'a, belki tek tek sıralanabilecek öykü kitapları ve romanlarla bilinen biçimlerden bambaşka biçimlerde yazılabileceğini gösteren doruk noktalarının yaptığı katkının bugün yeni bir anlayışla değerlendirilmesi gerektiğini belirtebiliriz.

1980'lerden sonra yeni kuşaklar ile eski kuşakların arasına giren kopukluğun, bir tür yazınsal özgürleşme biçiminde yaşandığını saptayabiliriz. Dolayısıyla bu dönemde yeni yazılanların edebiyatımızın ana gövdesine bağlanma zorunluluğunu terk etmesi, onlara egemen anlayışın dışında yeni arayışlar ve yenilikçi, deneysel biçimler içinde kendilerini gerçekleştirme fırsatı tanıdı. Böylece Orhan Pamuk'tan Latife Tekin'e, Murathan Mungan'dan Cemil Kavukçu'ya, Hasan Ali Toptaş'tan Faruk Ulay, Doğan Yarıcı, Murat Yalçın, Sema Kaygusuz ve Faruk Duman'a, her biri edebiyatımız için gerçek kazanımlar olarak anlatılabilecek özgünlük alanları yaratıldı.

Ne ki yaratım biçimlerini kısıtlayan, biri nesnel, öbürü öznel sayılabilecek iki etmen, sonunda bugün, yazılanları aynı düzeyde buluşmaya itti. Yaşadığımız zamanların edebiyatı kamusal bir çizgiye çekme zoru, bunun popüler ilgi alanlarının edebiyatı da içine alacak biçimde genişlemesi, uzun soluklu çabalar yerine kısa erimli sonuç alma endişelerinin baskın bir özellik olmaya başlaması gibi nesnel nedenlerin yanında, elbette bunlara da bağlı olarak içselleşen merak eksikliği, yenilik arayışlarını değersizleştirdi.

Hasan Bülent Kahraman bu durumu, yazarın kendisini yazarlık etik ve yazınsal bilincinden uzaklaştırması, yazınsal bilinci terk etmesi, "basitlik ve sıradanlığın şehveti"ne kapılma biçiminde açıklıyor ve ekliyor: "Edebiyat gitgide sıradanlaşan, ucuzlayan, basitleşen bir dille üretiliyor."

Anlamı üstünde derinleşmeyi gerektiren dışadönük bir iletişimsizlik yerine kısıtlayıcı bir içedönük iletişimsizliğin anlatılanları belirlemesi; dolayısıyla edebiyatın gerçekliğini yitirmeye başlaması; aslında kendinde var olan gizilgücü kullanamaması; dolayısıyla kendini yinelediği için etkisizleşmesi ve yukarıda anlatmaya çalıştığım, bunlara bağlı öteki sorunları yüzünden, edebiyatımız önünün nasıl açılacağına ilişkin nitelikli eleştiri ve tartışmadan da yoksun kaldı.

Bu sorunun çözümü için Stendhal ya da Dostoyevski'ye, demek ki klasiklere dönmek başvurulacak ilk yollardandır; çünkü edebiyatın aslında ne olduğunu anlamak için ilk çıkış noktası orada bulunuyor. Sonrası gelecektir.

Gelin görün ki, orada duran kaynakların bizim edebiyatımızdaki karşılıklarını bulma olanağından yoksun olduğumuz da yadsınamaz. Bizim o düzeyde klasiklerimiz, en azından romanda hiç olmadı. Yaşar Kemal yaşayan dünya romanı içinde de apayrı bir dünyadır, ama onun biricikliği klasik anlayışın kanavasında dokunmamıştır; belki Reşat Nuri Güntekin, Abdülhak Şinasi Hisar, Nahit Sırrı Örik'tir o düzeyde okunması gereken yazarlar; ya da Ahmet Hamdi Tanpınar, kendimize dönmeye karar verdiğimizde soluk alacağımız ilk durak...

Bir iz bırakırsa, üstünden yürüyebileceğimiz saptamayı yeniden yapalım: Klasiklere dönme zorunu, yaratıcı yazının ahlakına dönüştür, etiktir nedeni ve sonucu, elbette onsuz olunmaz.

Gelgelelim, edebiyatımızın bugünkü sorunu yalnızca dokunun sağlamlığı ve yaratıcı yazının, romanın ya da öykünün taşıdığı olmazsa olmaz yazınsal bilinci korumak değil, onu öteden beri süregelen akıntının dışına da çıkarmaktır. Bu nedenle Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Cabrera Infante, Italo Calvino, William S. Burroughs, Joyce Carol Oates, David Foster Wallace, Don DeLillo, Thomas Bernhard, Peter Handke, John Berger, J.G. Ballard, Donald Barthelme, Maurice Blanchot, Michel Tournier, Georges Perec gibi yazarları ve daha yeterince tanımadığımız pek çok yazarı, neleri,

nasıl yazdıklarına bakarak, tümce tümce çözümleyerek okuyup içselleştirmek de gerekir.

1980'lerden sonraki durgunluk ve düşüş döneminde Batı'daki yenilikçi, postmodern biçimleri alan yazarlar, buldukları yeni anlatım tekniklerine kendilerine özgü biçimler kazandırmaya çalıştı çalışmasına, ama sonunda onlar da, Orhan Pamuk'un romanları dışında, tekil örnekler olarak kalıp unutuldu, yeni yollar açma fırsatı tanıyan sağlam örneklere dönüşemedi. Aslında yenilikçilik son dönem Türk edebiyatının içselleştirdiği bir yaratma etkinliği olamadı. Deneysel metinler de birkaç yazarın dünyası içinde kaldı, üstelik ne okurlar, ne yayıncılar, ne de edebiyat kamuoyunca olumlu karşılandı.

Peki yenilikçilik yönseminin önemli ve vazgeçilmez olduğunu da belirtebilir miyiz? Hiç kuşku yok ki, evet. Aynı soruya Hasan Bülent Kahraman da, "Birincisi, bugün romanın deneysel bir metin olarak imkânları tükenmemiştir. Hâlâ çoğaltılabilir," karşılığını veriyor. "Amerika yaşadığı müthiş teknolojik dönüşümle bu gerçeği somutlaştırmaktadır. İkincisi, ne derece 'edebi' olursa olsun ve ne derecede avangart bir nitelik taşırsa taşısın, bu metinler köklerini kültürel, tarihsel ve yerel olana indirmiştir. Buna bir üçüncü unsur eklenebilir. Roman her şeyi anlatabilir, her şeyi 'konusu' haline getirebilir, her şeyi 'öznesi' yapabilir. Bu olgu romanın öncü, deneysel ve 'teknik' özellikleriyle çatışmaz."

Demek ki, hem özellikle modernizmin eski ve yeni ustalarının denediği, ama bugün bir kıyıda bırakılmış biçimleri yeniden canlandırmak olasıdır, olası olmaktan çok yaratıcı yazarların yükümlülüğüdür; hem de insanın varoluş sorunsalıyla iç dünyasının gizlerini yeniden canlandırmanın daha önce denenmemiş, yeni biçimleri bulunmalıdır. Kubilay Aktulum, Fransız edebiyatının düpedüz sıra dışı çocuklarından Michel Tournier için, "Geçmişte kalan unutulmuş, içerisinde gizli gerçekleri barındıran insanın koşulunu özetleyen söylenleri yeniden yazarak, onların ölü birer yazınsal unsur, 'soğuk birer yerine' (allegorie) olmalarını önler," diyor.

Sonunda yazar, kendinden önce yazılanların izinden geçerek ayak izlerini bırakmaya kendini koşullamış bir yaratıcıdır. Yoksa, edebiyatın parçası olmayı amaçlamayan, öylesine yazılmış, düzanlatımlı hikâyelerle edebiyatın has değerleri içinde yer alınmış olunmaz.

Yaratıcılığın yeni arayışlarının sınırları da olmaz elbette. Tamamıyla kendine özgü olmak, belki en zor olana ulaşmak: bunun için bizden önce yazılmış olanların izinden gidip içinden çıkarak kendi özgünlüğümüzü buluruz. Bugün bu yeterince yapılmıyorsa, bunda merak yoksunluğunun payı belirleyici birkaç etken arasında sayılabilir. Yoksa yenilikçi ya da deneysel biçimler kimilerinin yaratıcılık alanında olup bizim için bütün bütüne olanaksızlaştırılmış değildir. Yazınsal metne, onu türlerin bilinen kalıplarından çıkarıp sözgelimi roman, öykü, şiir arasında, tümünün bireşimi olarak kendini gösterecek bir biçim vermek, yalnızca yoğun emek sonucunda kazanılabilir.

Özcan Doğan, her zaman çetin metinlerin yazarı Maurice Blanchot'yu dilin sınırlarını zorlayan bir yaratıcı olarak değerlendirirken, "Onun yazdığı metinler, dille kurduğumuz konvansiyonel ilişkileri altüst ederek bilincimizi âdeta felce uğratır," diyor. Okurun bilincini felce uğratacak düzeyde yaratıcılığı amaçlamayan yazar, öyleyse edebiyatın neresinde yer bulacaktır?

Deniz Gündoğan, yeterince tanımadığımız Leslie-Marmon Silko ya da Gloria Anzaldúa'nın mitolojik hikâyelerden, halk şarkılarından, yerli diliyle İngilizcenin karışımından çıkardığı yazınsal metinlerinin, her kültürde karşılıklar yaratabilecek bir yaratma biçimi olarak okunabileceğini belirtiyor. Bu tür metinler postmodern kolaj-metinler olarak yeni kuşaklarca değerlendirilebilir. Deniz Gündoğan önerisini şöyle tanımlıyor: "Özellikle günümüz çağdaş Türk edebiyatında şimdiye değin çokça denenmemiş böylesi bir sınır edebiyatı ile gerek ideolojik gerekse metaforik olarak hiyerarşik kalıpları ve geleneksel edebi biçimleri esnetmek mümkündür. Kürtçede, Ermenicede, Lazcada ya da diğer dillerde ve sınırlarda yaşayanlar, kendilerini 'sınır' insanı olarak tanımlamayı seçenler, Anzaldúa' nın yeni çoğulcu melezlik anlayışıyla, yerel dilin sağladığı imkânlarla geleneksel edebi kalıpların içinde daha esnek bir edebi biçim yaratabilir."

Yazınsal metne sınır koyma zamanları içinde değiliz. Öte yandan, geçmiş kuşakların yeni kuşaklar üstüne düşen gölgesinin ağırlığı kalktıkça, yazınsal metnin sınırları da alabildiğine genişleyecektir. Genç yazarın önünde çözülmeyi bekleyen ilk düğüm budur aslında: kendi yolunu, özgün biçimler içinde bulmak.

Düşünelim ki, Oğuz Atay da *Tutunamayanlar*'da çağdaş Türk romanının geleneksel biçimlerinin dışına çıktığı için yadırganmıştı, ama neden sonra üstüne yüklenen dokunulmazlığın nedeni de asıl olarak bu değil miydi? Dolayısıyla edebiyatımızın 1970'lerdeki düşünsel koşulları, içselleştiremediği yeniliklere olumsuz refleksler göstermesine neden oldu. Bu refleksler 1950'lerde daha güçlüydü, 1990'larda gene var, ama zayıflamış durumda. Demek ki edebiyatımızın bugünü, aynı zamanda kabuğunu kırdığı zamanlardır. Yeni kuşakların ufuk çizgisi öncelikle kendi bakış açılarınca genişliyor. Ne ki, belki bütün sorun da neyin, nasıl yazılacağına ilişkin yaratıcı karşılıkların bulunmasındaki güçlüktür.

III

Postmodernizm: Fareli Köyün

Kavalcısı

Kültür Endüstrisi ve

İkinci Büyük Patlama

Kültür öylesine dışlanamaz, yadsınamaz, onsuz olunamaz, vazgeçilemez bir olgudur ki, gezegenimizin geleceğini ikinci büyük patlama ile aydınlatırken öncesini bütünüyle bilmek hâlâ olanaksız görünüyor; ama her şey kültürün yeni bir dünya yaratmasıyla başladı ve insanlık kavramını kültürden ayrı düşünmek olanaksızlaştı.

Sonsuza dek sürecek tartışmalardan biridir kültür. Bir akım, yöntem, model, ideoloji, düşünen aklın kurguladığı, yaşayan ve yerini yenilerine bırakan düşünce biçimleri gibi var olmayan; insanın elini ayağını kullanmaya başlayıp kendine yatacak bir yer edindiği günden beri hayatı biçimlendirmekten yorulmayan varoluş biçimi. Dün neyse bugün aynıyla hayatımızda ya da dün neyse bir daha öyle olmayacak bir olgu olarak yüzlerce yıldır üstüne düşünülüp taşınılmış, büyük tartışmalar yapılmış.

Bu denli olağanlaşıp herkese mal olan kültür üstüne tartışmalar, oysa birbirlerini çoğu kez zıt kutuplara itmiş. Modernizm ile postmodernizm üstüne tartışmalar da iki kutba gönderiyor, onları bir arada tutma çabalarına karşın. *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* kitabı, Theodor W. Adorno'nun kültür üstüne düşüncelerinin bir kutba çekilirken karşıtlarını öteki kutba gönderen tutumunu yansıtıyor. Adorno, kültür üstüne günümüzde öne çıkan pop ve postmodern gündelik hayat öğelerini kitabın başından sonuna dek ve tek tek çözümlerken adamakıllı sert tutum aldığı öğelerin ipliğini pazara çıkarıyor.

Kültür ürünlerinin sonunda endüstriyel ürünlere dönüşmeye başlaması, liberal kapitalizmin kendini yadsımak zorunda kalışının sonuçları arasında, kimileri için umursanmaya değmez, sanat ve edebiyatın yaratıcıları içinse yaşamsal bir kültür sorunu olarak belirdi. Yenilikçi olanın yerini romantik olan alırken, her ikisinin birbirini izleyen iki ayrı dönemi kapanıyor, yerine ne liberalizmin özgürlükçü ve demokratik, ne de sosyalizmin gelecekçi değerlerini benimseyen, yalnızca yaşanan ânı verimliliğe ve kâra dönüştüren bir kültür geliyordu. Bu kültür Batı evrenselliğiyle örtüşmeye çalıştı; bugün de bir özelliği tüketilirken yenilerini yaratarak evrensel bir eştürdenlik peşinde koşuyor, postmodernizmle aynılaşmaya çalışıyor, Adorno'nun *Kültür Endüstrisi*'nin başından sonuna sık sık vurgulayarak

çevresini kuşattığı eğlence ile kendini dışavurmayı da öncelikleri arasında tutuyor.

Kitaptan not defterimize kaydedilmesi gereken bir Adorno önermesi şu: “Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır.” Televizyon kanalları birbirine benzemezliği değil, benzerliği kollayarak izlenme yarışına girerken NTV ile CNNTürk bile önümüzde, aynı yolda yürüyor. Bir dönem içinde yapılan sinema filmleri birbirine benzemek zorundayken çoğunluğa sevdalı yönetmenler ve televizyon yıldızları kendilerine benzemeyen Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerini tu kaka ediyor. Son birkaç yıl içinde yapılan televizyon dizilerinin ayırt edici yanlarını yapımcıları ya da yönetmenleri bile umursamıyor.

1990’lardan bugüne kitap yayıncılığının sektörel sıçramalarla bir endüstri oluşturmaya çalıştığı koşullar, aynı zamanda edebiyatın da has değerleri yerine herkesçe paylaşılabilir açıklık ve konular çevresinde oluşturulması isteğini genelleştirip dayattı. Adorno’ya göre, herkesçe paylaşılmak için üretilen kültür ürünü “pornografik ve iffetli”dir, gerçek sanat yapıtının “çileci ve utanmazlığı”na karşı. İffetli olmayanın dışlanma olasılığı göze alınmazken *her anlamda* pornografik olanın onu alımlayan bütün öznelerce yabancılaştırılacağı, dolayısıyla aileye ve çevreye bulaşmaz olduğu, ama onsuz da televizyon karşısına çakılı kalınamayacağı, gazete sayfalarına kapanılamayacağı bilinir.

Postmodernizm, modernizmin toprağa gömdüğü *benzerliği* savaş baltası niyetine çıkarıp yalnızca sanatsal değerleri öne koyan kültür karşısında sallıyor, kalıplaşmış alayla ötekini değersizleştirerek geri adım atmaya zorluyor. Has edebiyatın varlığına dayanamaz endüstri kültürü. Nitelikli edebiyatın koruyucu yazarlarının yazdıkları çekinmeksizin alaya alınır. Adorno *Kültür Endüstrisi*’nde Rönesans’tan bu yana sanat yapıtlarında bütünlük kurmaya çalışmanın sahteciliğinden söz açıyor ki, bütünlük ideali Rönesans’ta ve büyük gerçekçilik döneminde bir gerçeklik olarak ne denli ileri sanat düşüncesini anlatıyorsa, günümüzde kültür için tuhaf, sanat ve edebiyat için trajik bir yineleme yerine geçiyor. Gene de postmodernizm trajikomik duruma düşmekten kaçınmaz, modernist ve yenilikçi düşüncelerce yadırganmaya aldırmaz; tam tersine, özellikle toplum ve siyaset alanında bu eleştiriyi kendini onaylamak için kullanma esnekliği gösterir.

Adorno, kültür endüstrisinin “tüketicilerin kasten ve tepeden bütünleştirilmesi” olduğunu belirtir. Böylece yukarıdakiler konumlarını yitirirken aşağıdakiler uyumlu hale getirilir. J.M. Bernstein’ın “Sunuş” yazısında belirttiği gibi, bunu postmodernizmin “modernizmin elitizmi karşısında demokratik bir tepki” olarak almak, sonunda postmodernizme hak ettiğinden daha olumlu bir değer, misyon yüklemek olur. Üstlenebilirse sorun yok, ama siyasal demokratizm çıkabilir postmodernizmden belki de, kültür alanında ortalama bir çizgi kurgulayıp herkesi o çizgide buluşturmak demokratizm sayılmaz. Galip sayılır bu yolda mağlup, ama aşağı kültürün demokratik sayılması, sonunda kültürün sonsuz yenilgisine giden bir yanılsamadan ibarettir.

Neye yarar, herkesçe anlaşılır popüler romanlarla edebiyatın geniş yığınlara indirildiğini savunmak? Oraya düşen nitelikli edebiyatçı da kendini bir türlü içinden çıkamadığı bir sarmalın içinde bulur. Yalınkat edebiyattan hoşnut kalanların sonunda edebiyatla kalıcı ilişki kurmadıklarını, büsbütün koptuklarını görmek aynı soruyu getirir: Neye yarar, edebiyatı aşağıya çekmek? Belki yüksek düzeyli edebiyatın vicdanı rolünü oynamaya: “Dayandığı toplumsal önkoşullar nedeniyle ciddi sanatın gözden kaçırdığı hakikat, hafif sanata nesnel bir hak görüntüsü kazandırır” (Adorno), ama nerede o 1-2 liraya kitap yayımlamanın muazzam sonuçları?

Kitabı ucuz bir meta olarak pazarlamanın postmodernizmin dünyamızdaki çarpıcı yansımalarından biri olduğu şimdi daha keskin çizgileriyle görünüyor. Bunu kendi başına bir yozlaşma belirtisi olarak görmeyelim; sonunda nitelikli edebiyat ucuz yayımlanabiliyorsa, bu başarıyı değerlendirmek gerekebilir, ama girişimcileri de ucuz kitap yayıncılığının peşini hemen bıraktığına göre, tortusu olumlu değil, olumsuz olmuştur.

Eğer işlevsel dil yazınsal dilin yerine geçiriliyor, popüler edebiyat gerçek edebiyat olarak sunuluyorsa, bunun arkasında bir endüstri bulunduğu gerçeğinden kopamayız. Televizyon ya da sinemanın yarattığı genişlikte bir endüstri değildir bu elbette, ama aynı gerçekliği kendi sınırları içinde yaratmayı da öğrenmiştir.

Dergi yöneticilerinin kendi beğenileriyle edebiyata yön verip vermedikleri tartışılır. Doğrusu bir dergi yöneticisinin kaç kişinin yazarlığına yön verdiğini ölçmek bana bile tuhaf geliyor; sonunda cürmü kadar yer yakar ki, edebiyat dergisi yöneticisinin cürmü nedir? Gene de etkinlik alanının

genişliği değil, yapılanın ilkesel özelliğidir burada sorun ve edebiyat dergisi yöneticilerinin dergilerinde ortaya koyup kendi etkinlik alanlarına taşıdıkları edebiyat anlayışı sürekli bir süzgeçten geçirmesidir. Bu da ister istemez postmodernitenin rüzgârını şişirir...

Edebiyatın kitap endüstrisi içinde hep çok satılıp paraya dönüştürülebilecek bir gerçeklik olduğunu sananlar, son yıllarda bazı yayınevlerinin niteliğini zorlamayı denedi, ama sonu hüsran oldu. Sonunda bir yıl içinde kaç tane kitap çok-satar olabilir bizim yayıncılık dünyamızda? Her ay iki mi, üç mü? En çok bu kadar. Yılda yirmi-otuz kitap yüz binlerce satılsa bile, kalburüstü birkaç yüz yayınevinden kaçının payına kaç kitap düşer? Büyük yayınevleri üç ayda bir tane çok-satar kitap yakalayıp onunla bilançoları şişirebilir mi?

Demek ki kültür endüstrisi eğlenceyi paylaşırken ancak kendini eğlendirici olarak görmeyenlerce anlaşılabilir, ama onlar da o endüstrinin özneleri olmayı hiçbir zaman başaramaz. Adı üstünde: kültür endüstrisi!

Modernizmden Kopamayan

Postmodern Edebiyatımız

Hele tartıştığı nesnesi edebiyatsa, herhangi bir kültür, sanat ya da hayat anlayışını baştan yadsımak ya da içimize girmiş bir şeytan olarak görmek anlamsızdır. Sonunda bir düşünme, anlama, yorumlama, çözüm getirme kaygısının ürünüyse, işe yaramaz bulduğumuz bu düşünce bile hayatımıza bir iz düşürebilir. Kaldı ki postmodernizm bu sınırlar içinde tutulması olanaksız, çağımızın paylaştığı bir katmana getirilmiş kapsamlı bir açıklama sayılır. Belki postmodernizme temelde karşıyız ve onu kısır, kısıtlı, açılması olanaksız bir düşünme biçimi olarak görüyoruz. Gene de edebiyatımızdaki postmodern çıkışların bize anlamsız gelen yanlarını topyekûn yadsıma içinde eritmeye çalışırken, anlamlı yanlarını değerlendirebiliriz. Kötücül bir tohumla karşı karşıya bulunduğumuzu düşünerek endişelenmek yerine, onun edebiyata bir yapımbiçimi olarak katılma çabası içinde getirdiği olanaklara bakılabilir.

Postmodernizm, 1980'den sonra gerçeklik alanı bulduğu edebiyatımızda, bir yandan yeni yaratıcılık alanları açarken, öbür yandan hem yaratıcılığın sınırlanması, hem de gitgide yukarı çıkan merdiveni aşağı çekme çabasıyla kendini gösterdi. Bu dönemin başlarında yeni yazarların beklenmedik bir ilgiyle 1980'lerin ortasında doğan boşluğu doldurması, şaşırtıcı olduğu gibi, olumluydu da. Aslında bu yeni oluşum içinde postmodern edebiyatın habercisi sayılabilecek öğeler yoktu. Postmodernizmden adamakıllı haberli de değildik. Neden sonra önce Berna Moran tarafından postmodern bir yazar olarak nitelenip kendine biçilen bu yeni giysiyi benimseyen Orhan Pamuk bile, 1982'de tamamıyla geleneksel roman anlayışı içinde kurguladığı *Cevdet Bey ve Oğulları* ile ortaya çıkmıştı.

1980'lerden sonra yenilenen edebiyatımızda kendini önce klasik roman geleneği içinde sınayan Orhan Pamuk, sonraki yeni arayışlarını hem kaçınılmaz, hem de istençle yaptığı belli bir seçimle postmodern roman anlayışı içinde sürdürdü. Onun bu dönemin edebiyatında ilk postmodern romanları yazdığı söylenebilir ki, gitgide artan etkinliğiyle bir yol da açtı. Böylece postmodernizmin edebiyatımızda bir olgu ya da eğilim olarak tartışılması da Orhan Pamuk ile birlikte oldu.

Ne ki, yazdığı romanların postmodern biçim ve içerik bireşimiyle öne çıkan Orhan Pamuk, aslında modernist gelenekten yararlanmış, onun içinde kimliğini bulmuştu ve bugün bile bir yüzüyle modernizme dönüktür. Öbür yüzüyle de, Berna Moran'ın *Kara Kitap*'ı postmodern bir roman olarak nitelemesinden sonra, bugünün dünyasının yazarı olmayı da benimsediği için, postmodernizme daha yakın duruyor. Yalnızca metinlerarası ilişki, pastiş, üstkurmaca tekniklerinden yararlandığı için değil (bu teknikleri en iyi o kullandı), bir düşünce ve duygu yakınlığı içinde de postmodernizmle iç içe durduğu söylenebilir.

Postmodern romanın protestosunu bizim edebiyatımızda Hilmi Yavuz açıklamıştı. 1990'ların başında yazdığı *Taormina* ve *Fehmi K.nın Acayip Serüvenleri* adlı iki kısa romanını daha baştan postmodern metinler olarak tasarlamış, edebiyatımızdaki iki köşeli anlatı örneğini yazarların ve okurların önüne koymuştu. Şaşırtmıştı herkesi: postmodern tutum da buydu belki. Yazdıkları gerçekten de postmodern metinlerdi, ama deneysel ilk örnekler gibi kalmış, uzun ömürlü de olmamıştır. Yazdığı metinlerin arkasında konuşmalarıyla da duran Hilmi Yavuz, klasik romanın artık tamamıyla bitişini kutlayıp postmodern romanın doğuşunu selamlarken kendisiyle tutarlı bir yazar tavrı gösteriyordu elbette, ama o günlerdeki sözlerin karşılıkları epeyce belirsiz kaldı.

Aslında önce tanımadan, sonra da ne olduğunu tam anlamadan, postmodern romancıların Fransız Yeni Roman dalgasından da etkilendikleri söylenebilir. Yeni Roman, gerçekçiliğin ve modernizmin yenilenmesi gereksinimi üstüne kurulmuş önemli bir edebiyat akımı olarak hayata atıldı, ama kendini ortasında bulduğu edebiyat kültürü onu postmodernizme geçiş romanına dönüştürdü. Bugün modernizmin neden sonra kendini içinde bulduğu seçkincilik, kapalılık ile yenilikçi arayışların hep kendine kapanmasına neden olan, dolayısıyla bireyin ölümcül dünyasının dışına çıkmaya gönül indirmeyen tutumunun dışında, insanın içinde bulunmaktan hoşnut olmadığı kuşku çağına karşı romanın duyduğu endişedir Yeni Roman. Postmodernizm elbette bu değil, ama kaynağının burada olduğunu söyleyebiliriz.

İnsanın iç dünyası ve orada büyüyen psikolojinin roman sanatının içeyleminin yaratıcılarından biri oluşuna Yeni Roman nasıl tahammül edememişse, postmodern edebiyat da o kadar kayıtsız kalmıştır: Dış dünya,

insanın asıl öznesi olmadığı toplumsal hayat daha önemlidir ve orada özne olan toplumsal hayatsa, bireylere aynı hizada kalmak düşer.

Postmodernizmin edebiyattaki bu karşılıkları üstüne yeterince düşünülmüyor. Düşünülüyorsa da, yazılıp tartışılmıyor. Postmodernizmi daha çok bir kurgu, yaratım biçimi olarak gören yazarlarımız, sonunda yaptıklarının düşünsel karşılıklarını ortaya koymak yerine, keşfettikleri yeni teknikleri kullanarak roman sanatımızın son döneminde farklılığını edebiyatımızın da, okurun da göz önünde tuttuğu ürünler verdi.

Oğuz Atay'ın romanları ile Bilge Karasu'nun metinleri de postmodern edebiyatımızın öncülleri arasında sayılabilir. Modernizmin bu iki uçbeyi aynı zamanda çağdaş Türk edebiyatının kanonunu tutacak sacayaklarındandır. Anlatı tekniklerinde yeni yollar açan bu iki ustanın kendilerinden sonraki kuşaklar üstünde belirgin, tanımlanabilecek etkileri oldu. Belki onlara bakarak modernizm ile postmodernizmin bizim edebiyatımızda birbirine geçişli olduğu düşünülebilir, ama değil. İkisinin de postmoderniteyle sorunu yokken, moderniteyle derin sorunları vardı.

Sonraki kuşaklardan Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar ve onların ardından gelen Murat Gülsoy postmodern metinler yazarken yaptıkları seçimlerin nedenlerini anlatmadı. Orhan Pamuk, *Öteki Renkler* kitabındaki yazılarında romanlarının teknik özelliklerinden söz ederken kendi roman anlayışıyla postmodernizm arasındaki ilişkiden hiç söz etmiyor. Bizim edebiyatımızda romancıların, yaratım biçimlerinin postmodernizmle iç içe durduğunu belirtmekten kaçındığı düşünülebilir mi? Geleneksel tutuculuğumuzun romancıları ürkütmüş olabileceği niçin düşünülmesin. Gerçi Orhan Pamuk romanın bir oyun, yazarın yazarken, okurun da okurken eğlenmesine yol açan bir tür olduğunu belirtir ve daha genç kuşaktan Murat Gülsoy da benzer düşüncelerle yazdığını söyler. Ama sanki durduk yerde postmodern gösterilmekten kaygı duyuluyor da gibidir.

Yıldız Ecevit'in bu konudaki en önemli çalışmalar arasında gösterebileceğimiz *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* ile *Orhan Pamuk'u Okumak* kitaplarının, edebiyatımızda postmodern yazarlar üstüne eksik kalan düşünsel, yazınsal temelin harcını verdiği belirtilebilir. Romancıların düşünsel kaygılar taşımadığı söylenemez belki, ama edebiyat anlayışlarını deneme, eleştiri biçiminde yazma alışkanlıklarının olmadığı da belli. Birkaç bin sayfa roman yazdığı sırada birkaç yüz sayfa deneme,

eleştiri yazısı yazmayan romancı tipi bizim edebiyatımızda bulunuyor. Bunun için mi pastiş ve parodi postmodern yazarın başlıca gereçleri olmuştur, bilmiyorum, ama iki kolay bir arada böylece buluşuyor.

İhsan Oktay Anar'ın daha zor bir yol seçip *Puslu Kıtalar Atlası*'ndan *Amat*'a, postmodern altyapı üstünde, başkalarına hiç benzemeyen, büyük bir yaratıcılık örneği ortaya koyduğu ayrıca kaydedilmeli. Doğrusu onu klasikçi tutum içinde görüyorum, ama yazdıklarının postmodern edebiyatın bizdeki en uç ve parlak örnekleri oluşu üstünde daha çok durmak gerekir. Belki ondan çıkarak edebiyatımızın önünü açacak yollardan biri bulunabilir, ama öykünülmesi olanaksız bir anlatı biçimi yarattığı da unutulmadan.

Modernizmin kendini yadsıma yoluyla postmodernizme dönüşmesi, sonunda vazgeçemediği asıl özünü de yanında taşımasına neden oluyor. Bir tür, "modern kalarak postmodernizme dönüşmeye çalışan modernizm". Bu herkesi etkiliyor bizim edebiyatımızda, ama Hasan Ali Toptaş'ı daha çok etkiliyor. Onun postmodern bir yazar olarak gösterilmesinin yanlışlığını savunurken anlatmak istediğim de bu: modernist bir yazardır Hasan Ali Toptaş: bir geçmodernist, ama postmoderne dönüşmeye de yatkın.

Öykü ve romanlarında daha baştan postmodern yaratım biçimi içinde olduğunu belirten Müge İplikçi, lunaparkta eğlenirken aklı dışardaki hayatta olan çocuk bilincinden geçerek, günümüzün insanını, kadınlarını, kadın-erkek ilişkilerini, politik hayatın insanlar üstündeki olumsuz etkilerini yazmayı amaçladığı için önemli. Bunları postmodern biçimler içinde yapmayı amaçlamak, en baştan söylediğimiz sözlere döndürür:

Postmodernizmi kaçılacak bir anlayış olarak görmek yerine, doğrusunu eğirisini ayırt ettikten sonra onun getirdiği olanaklardan yararlanmak daha doğru değil mi?

Postmodernizmi Anlamak

İnsanın bir birey olarak ortaya koyduğu değer ile toplumun bir parçası olarak yaptığı katkıyı iki ayrı kefesine koyduğunuz teraziye hangi hileyi karıştırırsanız karıştırın, ikincisinin ilkine ağır basması olanaksızdır. Modernizm ile postmodernizmi ayıran ilk çatlak burada oluşur ve bu çatlak köktenci bir sarsıntı sırasında çıkmadı ortaya; bu düzeyde bir enerjiyi gereksinmeden içi boşalan kültür, zamanla zayıflayan kabuğunun çatlamasına yol açtı.

Asıl çelişki, bu yarılmanın yorumlanma biçimleri arasındaki ayrılığın bir çatışma biçiminde sürmesi nedeniyle gitgide büyüyen çatlağın iki yanında kalanlar arasında yaşandı. *Yeni* olana tutunanlara göre, modernizmin kültüre katkısı gitgide yok olurken, yaşadığımız çağın doğasından beslenen postmodern kültür bütün hayatımıza egemen olma hakkını eline alıyor. Modernizm saygınlığını kendi dışındakilere anlatmakta güçlük çekerken, postmodernizmin saygı beklemeyen bir kamusal kültüre dönüşmesi, güç dengesinin o güne dek sahip olduğumuz kültür üstüne uygulanan zor ile değişmesinin de koşullarını hazırlıyor.

Bu iki kültür arasındaki ayrılıkların, ekonomik ve siyasal düzeylere göre Batı'da aldığı biçimlerle bizdeki biçimlerinin bazen alışılmış, bazen dramatik ayrımları var. Özellikle 1960'lardan sonra dünyanın halindeki hızlı değişim, modernizmi yere sermeye hazır yalancı pehlivanların sırtının sıvazlanarak postmodernizmin bir olgu ve kültür olarak güçlenmesini sağladı. Önce yüzeye yayıldı postmodernizm; oldukça geniş bir yüzeyi kapladığı Birleşik Amerika ile oradan aldıkları etkilerle modernizme küsen aydınların Avrupa'sında basamakları çıkmaya başladıktan sonra bizi de etkisi altına aldı.

Gene de ekonomik, toplumsal ve sanatsal kültüründeki eksikler yüzünden gecikmiş modernliğini de yaşayamadan aç kurtlar gibi postmodern hayat özlemiyle yanıp tutuştuğu söylenen *biz*, öncelikle anlamak zorundayız ki, önyargıları rafa kaldırmak zorundayız.

Buraya şuradan da geldik: Sait Faik'i bir modernizm atlası olarak görmenin ne olduğunu bilmeyen, Yaşar Kemal'in hâlâ köyü ve eşkıyaları anlattığını sanan, Yusuf Atılgan'ın Edirne'den öte yolu olmadığına inanan,

Adalet Ağaoğlu'nun roman sanatına yaptığı katkıyı anlayamayan, edebiyatımızın modernist yazarlarını kıyıya iten kimileri, düşünme ve davranış kültürü olarak postmodern duruş içinde sözüm ona seçkinci gibi görünürken, kötü bir ortalamacılığı kışkırttıklarını anlamıyor. Edebiyatımızın geçmişine dönük toptancı yadsımalar, yoksaymalar postmodern düşünmenin keyfine dönüştürülüyor. Çağdaşlık atılımının başlangıcından bugüne edebiyatımızı adım adım kurarak taşıyanları topyekûn yadsıyan bu tipik postmodern tutum, doruk noktalarını tıraşlamanın birörnek kafalar yarattığını görmezden geliyor. O yok, bu yok, ama kendine benzeyenler var ve önemli...

Elbette bizim edebiyatımızın modernizm atılımını derinleştiren 1950 Kuşağı'nın yüceldiği koşullar yok bugün. Onlar Sabahattin Ali'nin köprüsünden geçip engelleri atlayarak bizim geç modernizmimizi derinleştirdiler ki, çağdaş Türk edebiyatı saygınlığını ve kendi yazınsal değerleri üstünde yükselme inadını en çok onlardan almıştır. Bu arada modernizmi Batı'dan alıp yeniden kurmaya çalışan *yeni* bir gerçeklik, kapitalist gelişme modelini apaçık yaşayan ülkenin kültürüne dönüşmüştür. Bu nesnel koşullar içinden çok geçmeden daha güçlü devlet kurumları, dolayısıyla otoriter eğilimler dikleşmeye başlamıştı ve kırk yıl sonra *28 Şubat* postmodern darbe olarak tanımlandı, ama *12 Mart*'ın de postmodern düşünce biçimlerini öncelediği niçin söylenmesin. Uzak geçmişten 1960'lara, oradan 1970'lere uzanan tarihin içinden her düzeyde bulunabilecek ipuçları, postmodern toplumsal kültüre ne denli yatkın olduğumuzu gösterir ki, o ipuçları 1980'lerde kendi postmodernitesini yaşayan bu ülkenin Amerika'dan Avrupa'ya uzanan yeni kültür kavrayışını, sanılanın tersine, hiç de gecikmeden benimsediğini belirtir.

Kimilerince bir yozlaşma biçimi olarak gösterilen postmodernizm, aslında ülkenin üstüne topyekûn atladığı tüketim toplumunun değerlerine uygundur. Değer bildiklerimizi kendi dünyasına uydurup metalaştıran bir toplumsal kültürün kendini gitgide sağlamlaştırmak için 1980'lerden sonra attığı adımlardan da anlaşılabilir bu ilişki. Türkiye'nin de sermayeyi uluslararası dolaşım içinde gören, kendi gelişme sürecini kesintisiz değilse de sıçramalarla onarmaya çalışan, uluslararası sermaye ortaklıklarına eklenmekte güçlük çekmeyen bir kapitalizm modeli var. Postmodernizmin Batı'daki önemli tartışmacıları nesnel koşulları nasıl tanımlamaya

çalışıyorsa, üçüncü halka üstünde kendi yörüngesini çizen ve Batı'daki tanıma uygun bir benzerin burada yaratıldığı da pekâlâ belirtilebilir.

Kapitalizm hayatımızı yalnızca ekonomik duvarlarıyla kuşatmakla yetinmeyip bir zamanlar sahip olmaktan mutlu olduğumuz değerleri de aşındırmadı mı? Böylece yazarlık, 1970'lerde bambaşka biçimlerde yaşanırken, 1990'larda ün ve çok satmakla bir arada anılan bir mesleğe dönüştü, 2000'lerde yeni popüler yıldızların yazdıkları romanların dışına taşan imgeleriyle parlatıldığı zamanlara gelindi. Bir zamanlar yeni yayımlanan bir kitaba ya da kazanılan ödüle verilen değerle bugünün değerleri arasında yakınlık olduğunu söylemek elbette olanaksız. Sözgelimi *güncelliğin*, edebiyatın 1970'lerde bilmediği bir olgu olduğunu düşünmüyor muyuz bugün? Burada da postmodernizmin, umursamadığı geçmişi kullanma merakındaki çelişkinin anlaşılması gerekiyor. Bu tutum, yalnızca geçmişi bir *pastiş* olarak kullanmakla sınırlı bir merak olarak beliriyor. Edebiyatta kendini postmodernin olanakları içinde gören yazarlar ilkin pastiş yoluyla geçmişin parodisini yaparak kendi yazdıklarını okurun önüne koyar ki, anlaşılamama tuhaflığıyla karşılaşmasınlar.

Perry Anderson *Postmodernitenin Kökenleri*'nde, pastiş "bütün sanat dallarında postmodernin en standartlaşmış özelliği haline gelmiştir," diyor ve bizde de öyle olduğuna onay vereceğimiz sözleriyle ekliyor. "Ancak, kurmacanın, artık pastişin uygulandığı en kusursuz alan olduğu iddia edilebilir."

Pastiş öteden beri bazen yalnızca öykünmeyle sınırlı kalmış, bazen gizlenmiş, bazen de bir yönteme dönüştürülerek savunulmuştur ki, bizim edebiyatımızda postmodern olarak nitelenen yazarların da aynı duruma düştükleri görülmüştür. Orhan Pamuk postmodern yaratma biçimlerini ustalıkla kullanırken vazgeçilmez bir öğe olarak pastişten kaçınmamıştır. Hasan Ali Toptaş *Bin Hüzünlü Haz* ile *Uykuların Doğusu*'nda çeşitli yazarları ve metinleri ancak çok yakın okumalar içinde anlaşılabilecek biçimde kurmaca içine almaktadır. Postmodern romanların yazarları, pastişi öykünmeden apayrı bir anlatım tekniği olarak gösterip geleneksel olana sırt çevirmenin yollarından biri olarak görüyor. Eski metinlerden Osmanlı'nın günlük hayat kültürü üstüne tarih kitaplarına, *Don Quijote*'den *Binbir Gece Masalları*'na, bu türün vazgeçilmezlerinden Borges'e, iç içelik, aynısını

yapma, aktarma pastişleri postmodernizmin modernizme sırtını en çok çevirdiği, eklektik bir araç olmuştur.

Postmodern yazarlar, roman ile öteki türler arasındaki ayrımların ortadan kaldırılmasını da şimdiki zamanların özelliklerinden çıkarak öne sürüyor. Çünkü sınıfsal çatışma yüzeye yayılıp gevşemiş, toplumsal ilişkiler bir arada yaşama tutkusuyla biçimlenmiş, kültürel seçimler birbirine yaklaşmaya başlamıştır…

Perry Anderson'un, "Geç kapitalizmde hâlâ sınıflı bir toplum söz konusuydu, ama artık hiçbir sınıf eskisi gibi değildi," saptaması, yazılı kültürün uç beyi olan edebiyatın türleri arasındaki ayrımlara da kuşkuyla yaklaşılması gerektiğine gönderir.

Türler arasındaki ayrımların belirsizleştiği savlarına karşı çıkanlar da, küçük bir azınlık oldukları için, yukarıdakilerin kendileri için bir kültür yaratma olanağından yoksun bulunduğunu, böylece paylaşılacak kültürler önerdiklerini; aşağıdaki büyük çalışan çoğunluğunsa artık eştürden olmadığını, ortak kültür yaratma konusunda da yeteneksiz davrandığını yadsımıyor.

Şu unutuluyor: Bireysel etkinlik ürünü olan yazınsal yaratım, paylaşılan kültürden ve ayrımları kaldıran yazınsal yaratımdan her zaman daha yukarıda ve yüksek niteliktedir. Modernizmi seçkinci bulanların dilinin altındaki bakla çoğun postmodernizmin sakız ettiği çoğulculuktur, ama katılımcılık olarak yüceltilen bu kültürün asıl adı popülizmdir. Bu yorumlara kuramsal dayanaklar kazandıran Fredric Jameson da bir yerde, postmodernizmin ayrımları ortadan kaldıran, halka dönük kültür savunucusu olduğunu belirtiyor.

Ahmet Altan'ın, *Kılıç Yarası Gibi* romanını klasik romana görkemli bir dönüş olarak sunmaktaki ısrarlı davranış biçimi, bu nedenle postmodern tutumun örneklerinden sayılabilir. Ahmet Altan, "18. yüzyıl romanının yeniden keşfedileceğine, klasik romana geri dönüleceğine inanıyorum. Nedir klasik roman? İnsanı romanın merkezine koyan anlayıştır. Epeydir insan kayboldu. Edebiyatın omurgası insandır. Bu omurga yerinde duruyorsa absürdü, sürrealizmi, dadaizmi ekleyebilirsiniz. Omurga ortadan kalkarsa edebiyat ciddi bir şekilde sakatlanır," derken modernizmden uzaklığını anlatıyor, ama klasik roman savunusunda önemli saptamalar

yaparken yazarlık tutumu bakımından bir postmodern olduğunun belirtilmesini istemiyor.

Kaldı ki Ahmet Altan'ın sözünü ettiği insan, klasik romanın tipik kişileriyle ilgisi olmayan, modernizmin yaratıcı bireylerine uzak, postmodern zamanların öne sürdüğü, ortalama, herkesin kendini bulduğu insan tipidir ki, sokaktaki insanın anlayacağı romanlar yazmayı amaçladığını ilan etmek ya da paketlenmiş aşk masalları öne sürmek, postmodern zamanların tipik *eşitleyici* özelliklerindendir ve yazarı ânında piyasaya bağlar.

Öte yandan, Orhan Pamuk da aslında modernist kimlikli bir yazar, ama postmodern romanlar yazıyor. Oğuz Atay modernisttir, roman sanatımızda postmodern biçimlerin öncülü olan *Tutunamayanlar*'ı yazmıştır. Hasan Ali Toptaş postmodern kurmaca biçimini kendi kendine keşfetmiş bir geç modernisttir. İhsan Oktay Anar postmodern romanın en ayrıksı örneklerini vermiştir, ama klasisizme dönüktür...

Demek ki postmodernizm, bizim edebiyatımızda zamanın, yeni biçim arayışlarının, yenilikçi tutumun kapısını açtığı odalardan biridir, yalnızca bir odadır. Bugün pencereleri geleceğe değil geçmişe, kuzeye değil güneye bakıyor. Bütün postmodernler şu ya da bu ölçüde Ahmet Hamdi Tanpınar'dan roman sanatının gizlerini almıştır. Bilge Karasu'dan dilin postmodern yapı içinde nasıl yeniden yaratılacağını; Attilâ İlhan'dan karşı-romanın özünü; Leyla Erbil'den sınırları zorlamayı öğrenmişler, ama ne yazık ki Sait Faik ile Vüs'at O. Bener'den almamışlardır.

Bir de, iki kuşaktan postmodern yazarlar ile eleştirmenlerin Marksizmle nitelikli ilişkiler kurmadan bugüne geldikleri saptanabilir ki, bizim postmodernizmimiz için önemli ipucudur. Bunda, Marksizm ile modernizm arasında atılmış köprünün, şimdi geç Marksizm ile geçmodernizm arasında kurulabileceği endişesinin payı olduğunu sanmıyorum; ama postmodernlerin geleneksel olarak Marksizmi arkaik görmelerinin payı ile geç kapitalizmin kendini sürekli onarma endişeleri yaşayan verili kültürle kurduğu ilişkinin payı epeycedir.

"Modernizm, öncüleri olan Baudelaire ile Flaubert'den itibaren kendisini 'burjuva karşıtı' olarak tanımlamıştır," diyor Perry Anderson –oysa bunun epeyce gözden kaçırıldığını saptamak zorundayız– ve tamamlıyor:

“Postmodernizm ise, herhangi bir zafer kazanılmadan, bu hasım kendiliğinden yok olduğunda ortaya çıkmıştır.”

Elbette postmodernizmin zor ürünü bir çıbanbaşı olarak görülmesi anlamsızdır. Ne ki, Anderson’un saptamasının bizdeki süreci anlattığı da yadsınamaz. Postmodernizm bizde de toplumsal ayrımları ortadan kaldıran bütüncül bir sistem kavrayışının, gücünü gitgide çoğaltan medyanın, popüler kültürün piyasayla kurduğu özdeşlikler içinde eştürden bir kültür yaratma çabasının ürünü olmuştur.

Kaldı ki, öteden beri öne sürülenin tersine, bize de ömrünü tükettikten sonra değil, Batı’da 1960’larda ancak filizlerini sürüp, 1970’lerde kendini gösterip, 1980’ lerde adamakıllı tanımlanabilecek duruma geldikten hemen sonra geldi. Olduğunca gecikmenin nedeniyse, Batı’nın ileri kapitalist ülkeleriyle bizim inşa sürecindeki kapitalizmimiz arasındaki yapısal uzaklıktır.

1980’lerden sonra toplumsal yapıdaki derin altüst oluşun yanı sıra, kültür alanlarındaki kayma ve çöküntü ile edebiyattaki popüler olana tapınç, postmodernizmin bizdeki verimli toprağını oluşturdu. Medyanın edebiyatı keşfi ve –şimdilerde artık yalnızca maskeyle dolaşıma soktuğu– ünlü yazar merakı, piyasanın yayıncıları ve yazarları içine çeken göz kamaştırıcı anaforu, genç yazarların dikensiz yollardan yürünebileceği yanılgısı, soyutlamalardan uzak ama somut olana yatkın düşünme biçimleri, dolayısıyla düşünce üretimindeki kısırlık, bir çift kelamı kutsal söz sanan yetersizlik, paranın eleştiriyi bile yolundan çıkarabildiği iktidar tutkusu, edebiyatımızın postmodern zamanlarının kült davranışları olarak duvarın üstüne dizilmiştir.

Kimilerinin düşünme sıkıntısına katlanmadan kapıldıkları, “Bugün edebiyatımızda niçin bir Nurullah Ataç yok?”, “Niçin artık kavgacı dergiler yayımlanmıyor?”, “Niçin edebiyat tartışmaları yapılmıyor?” heyecanlarının yanıtları burada. Günümüzün postmodern yeniden yapılanma sürecinin birörnekliği ve ortaklaşacılığı, türlerin bir başınalığı yerine geçişliliğini, ayrıksı olanın yerine ortak olanı, akımlar ve yöntemler yerine toplumsal yarara karşılık vermekle yetinmeyi yapısal bir zemin olarak gitgide bütün hayatımızın altına serme çabası, onun üstünde oturanların kimliğini, kişiliğini de belirlemeye başlıyor.

Postmodernizmin Jameson gibi kuramcıları bu durumu onaylamakla yadsımak arasında kararsız kalmışlardı, ama aslında onlar için de bu durumu açıklayan tanım belliydi: demokratikleşme değil, *plebleşme*.

Bireylik kavramının sinir uçlarını gerdiği kafalarda, çoğunluğun değerlerini benimseyip *sürüleşen* yüceltilir. Postmodern, modernizmin dünyayı yeniden yaratacak kertede yüceltti̇ği bireylik anıtları karşısında, Katolik düsturlarla yaşamayı seçer.

Bireylerin *kendi için ahlak* anlayışını yadsıyan postmodernizmin bayrağında, beyaz üstüne kırmızı harflerle, *Yaşasın toplumsal ahlak!* yazısı dalgalanıyor. Postmodernizmin minare gölgesi şimdi ancak buraya uzanabilmiştir.

Postmodern Zamanlar İçinden Modernizmin Yeniden Doğuşu

Hayatı bir durağanlık olarak yaşamak isteyen postmodernizm, tek tek üst üste koyduğu taşlarla ördüğü barajı modernizmin derinliği karşısına çıkarır ve üstüne gelen birikimi toplayıp kıpırtısız bir güce dönüştürmeye çalışır. Gerçeği akılla değiştirme düşüncesine, tarihselciliğe, bireysel ve toplumsal özgürlüğe, köktenciliğe, özgünlüğe, sınırsız yaratıcılığa, bireylik kavramının taşıyabileceği güce ve bin fikrin çarpışmasına karşı çıkarak kendi varlığını koruma kararlılığını her şeyin önüne çıkaran postmodernizm, bugünün yarattığı bir olgu. Amerika'dan başlayarak Batı'da kurduğu barajların ardında biriktirdiği gücü kendine yararlı bir akıma dönüştürdüğü ve 1980'lerde örtük biçimlerde başlattığı kontrollü hareketi 1990'larda sivilleştirip yığınsallaştırdığı için hayatımıza egemen oldu.

Gene de tu kaka edilmesi gereken bir olgu değil postmodernizm; onun sonunda hayatımızı kuşa çevirmesi bazen öfkelendiriyor, ama bir durum o ve bizim isteğimizle girmedi hayatımıza.

Onu toplumsal hayatı belirleyecek kertede güçlü görmek isteyenler, toplumsal kurumların giderek güçlenmesi ve etki alanlarını genişletmesiyle birlikte, bireylerin bağımsız kalma olanaklarının büyük ölçüde ortadan kalkmasını umursamıyor.

Postmodernizmin Yanılsamaları'nda, "Değer biçme toplumsal kimliğin bir parçasıdır ve değer biçme olmadığı takdirde toplumsal hayat da durur," diyor Terry Eagleton; "... değer biçmenin 'seçkinci' olduğunu düşünen bazı postmodern öznelerin yalnızca kâğıt üstünde var olabilmelerinin nedeni de budur belki."

Postmodernistlerin başlıca yıkıcı silahları arasındaki "seçkincilik" suçlaması ile değerleri toplumsallaştırma (eritme) söde erdemini modernizme doğrultmasının ardında, kendi ortalama değeri değilse, daha da kötüdür ki, çatışma kültürünün benimsenmesi yatıyor. Fareli köyün kavalcısı, ardına taktığı birörnek düşünme tutkunlarına, edebiyatımızın asıl değerlerini okumak yerine bir çok-satar kitaptan öbürüne geçmeyi öneriyor. Bu seçkincilik karşıtları, farklılıkları, özgünlüğü, yeni olanları, sivrilenleri, kendiliğinden ya da istençle oluşmuş kültür hiyerarşisini yadsıdığını ilan

eder, böylece ümitsiz bir sığlık, aynılık yaratmaya çalışır. Bu yüzden hep rasyonel aklı tek geçerli akıl ve düşünme biçimi olarak öne çıkarırken, modernizmin irrasyonel doğasını küçümser. Oysa rasyonalizmin otoriter doğası karşısında, irrasyonalizmin çoğulcu, demokratik doğasıdır insanı geliştiren.

Modernliğin uzun ömrünün son dönemlerinde sanat ve edebiyatın ve onları yaratan bireylerin yüceltilmesi önemliydi. Ne ki, yüzyıllar boyunca hep bu tutumunu örnekleme ve kararlılıkla sürdürme savaşımı, önüne çıkan her yeni yolu denemesine neden oldu. Modernizm genel bir toplum ve kültür tasarısı olmanın ötesine geçip parçalanmayı göze aldı, kendi içindeki her adada ayrı bir ürünün ekimine önem verdiği yeni bir aşamaya geçti. Orada gerçekçilikten uzaklaşma; dolayısıyla yazının ve yaratma eyleminin kendi içine kapanması; soyutlamanın, bütüncül gerçekliğin yerini alması gibi yeni yönelişler içine girdi ve bunlar, edebiyatın iç değerlerinin saltık değerler olarak benimsenmesine yol açtı. Sözgelimi geleneksel birikimi büyük ölçüde yadsıyarak kendilerini var eden Proust ve D.H. Lawrence, içinde bulundukları dönemin son büyük yaratıcıları gibiyken, yeni dönemin büyük ustaları Joyce, Faulkner, Woolf, Musil, Kafka oldu. Yazdıkları çetin metinlerle modernizmi modernlik kavrayışının ötesine geçiren bu üç yazar, neden sonra postmodern yaratım biçimlerinin kaynaklarını bulabileceği yazarlar olarak da benimsendi.

Edebiyattaki bu geçişliliğe bakarak postmodernizmi modernizmin bir biçimi ve süreği olarak benimseyen düşünceler geçersiz olmakla birlikte, bu iki kültür arasındaki ilişkinin büsbütün görmezden gelinmesi de doğru olmaz.

J.-F. Lyotard, “postmodernizm şüphesiz, modernin bir parçasıdır,” diyor, oluşumunda modernizmin varlığını pekiştiren sözlerle, “postmodernlik nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder,” diye kararlılıkla vurguluyor, ama bu önermeler de onun postmodernizme anlamlı bir temel kazandırma çabasının yalnızca başlangıç noktasını oluşturuyor.

Yoksa biri öbüründen çıkmış görünen bu iki *düzey* arasında dolaylı ilişkiler kurmak bile güçtür. Aralarındaki hesaplaşma ve tartışma bugün de sürüyor, ama postmodernizmin modernizmi yok sayma –ve yok etme–

üstüne kurulan temellendirme çabası bu ilişkiyi yadsıdığı gibi, sanat ve edebiyatta ikisinin bireşimini yapmaya kalkışanlar da kalmadı.

Bizim hayatımıza da edebiyat, kültür ve hayatın öteki kurucularını kuşatarak giren postmodernizm içinde seçeneksiz kaldığımızı savunanlar postmodern kültür kuramlarına katkılar yapıyor, ama sunulan kremanın tadı plastik. Modernizmini tamamlamadan postmodernitesini de yaşamaya çalışan çağdaş Türk edebiyatı, 1990'lardan bugüne gitgide daha derinleşerek açılan yarasına yapılan pansumanla hiçbir şey yokmuş gibi davranıyor, ama bu merhemin çare olmadığını da görüyor. Amerika ya da Batı Avrupa'da bilimsel bir buluş gibi görünen ilaç, bizim kültürümüze kocakarı ilacı gibi etki ediyor.

Yaşanan kültür kopuşu ve üretim biçimindeki köktenci değişim sonunda sermayenin yeniden paylaşımı nasıl toplumsal ilişkileri yeniden yapılandırmış ve bu da postmodernizmi hazırlamışsa, aynı nedenlerin bizim hayatımızda çok hızlı yaşanıp kısa sürede tükenmeye yüz tutması da postmodernizmi eskitmeye başlıyor.

Perry Anderson parlak bir çözümlemeyle, "Modernizme amacını ve itici gücünü veren şey, hâlâ modernleşmemiş olanın, sanayi öncesi dönemin bıraktığı mirasın varlığını sürdürmesiyken," diyor, "postmodernizm o mesafenin kapandığının, dünyada sermayenin doldurmadığı tek boşluk kalmadığının göstergesidir."

İçinde bulundukları toplumun bıraktığı boşlukları doldurmak, insanların bireylik kazanmalarının hem nedeni hem de amacı olarak yaşanır, ama bütün boşlukların doldurulduğu bir dünyada bireylerin tekil varlıklarına yer kalmaz. Boşluklara kendi kimliğini verme çabası içinde, gerçek bireyler de çoğalır. Bunu modernizmin yarattığı bir sonuç olduğu kadar, modernizmi tamamlayan etkenlerden biri olarak anlamak gerekir. Postmodernizmin bütün alanları kuşatma çabasının eştürden bir hayat biçimi oluşturmayı amaçladığı da elbette söylenebilir, ama bunun Batı'daki başarısının Doğu'da ve bizim coğrafyamızda aynıyla sağlanması hayal gibi. Kurduğu hegemonyadan bile tedirgin olan bir kültürün sahibi olarak, postmodernizmin bütünüyle egemen olamayacağı, modernizmin oradan buradan filiz süreceği bir toprağa sahip olduğumuz belli.

Bir aydınlanma dalgası olarak on yedinci yüzyıldan başlayıp sonraki iki yüzyıl boyunca bütün hayatı anlatan bir kültüre dönüşen modernite, on dokuzuncu yüzyılın sonuyla yirminci yüzyılın başında edebiyatta en parlak örnekleriyle taçlanmış, bizde de Cumhuriyet dönemiyle başlayıp 1950'lerde kimliğini bulmuştur. Bu sürecin sonunda bugün kendi modernitesini tamamlayamamış kültür ve edebiyat hayatımızı Batı'dan gelen güçlü bir dalganın tamamıyla sular altında bırakacağı düşünülemez. Pek çok ada hâlâ kendi modernizmini yaşama ya da bireysel kimliğini özenle koruma kavgası verirken, postmodernizmin bütün hücrelere işlemesi kolay değildir.

Şu var ki, modern edebiyatı ve yenilikçi biçimleri kıskançlıkla koruyan okur ve yazarların varlığına dayanamayanların edebiyatı gözden düşüren çabaları sonuçlarını veriyor. Üstelik şimdiki siyasal ve ekonomik yapının yönetme biçimlerini giderek daraltan niteliği yukarıdan gelen kültür şiddetinin etkisini artırıyor. Nasıl yaşanıp düşünüleceğini bütün topluma şırınga etmeye çalışanların başında piyasa var. Bir zamanlar edebiyatın ruhunun bile tanımadığı piyasa şimdi yayıncılığın çehresini değiştirirken yazarları da içine çekiyor. Bir tür hortumlama, uzun yıllardan beri içselleşmiş edebiyat değerlerinin içini boşaltma zoru. Medyanın da piyasayla birlikte edebiyatı hizaya getirme çabası var ki, onun katkısıyla sınırlı başarılar yüksek sesle anlatılınca olduğundan başka görünüyor.

Burada tipik bir postmodern tutum istenirse, son zamanların keşiflerinden "ucuz kitap" yayıncılığı gösterilebilir. Yalnızca "1 lira" fiyatla kitabı daha geniş yığınlarca okunan bir nesneye dönüştürmekle övünen bu yabancı anlayış, farklı ve özgün olanı ortadan kaldırmayı günün koşullarına uygun bir postmodern tavır olarak örnekler ki, kitap satışlarına yaptığı büyük olumsuz etkisiyle kendini gösteriyor. Ucuz kitap yayıncılığı, kitabı yaratıcı emek ürünü olmaktan çıkarıp bir mal'a dönüştürmekte, piyasanın işleyişi içinde bütün kitap yayıncılığını kendi hizasına gelmeye zorlamakta, kazdığı kuyuya düşmemekte inat eden yayıncıları da toplumun ortalama değerlerine şikâyet etmektedir.

Edebiyatımızda postmodernizmin etkisi öncelikle şu sacayaklarına dayanıyor: Piyasanın edebiyat dünyasını da kuşatan ağırlığı – yayıncılığın bir sektör olarak gitgide büyüyen bir pazar yaratması (yayımlanan kitap çeşidi bir yılda 6-7 binden 35 bine çıktı) – medyanın edebiyat dünyası

üstündeki zoru – yazı ve yazarlık ahlakındaki değer yitimi – edebiyatın da popüler kültür nesneleri arasına girmesi.

Postmodernizmin Kendine Bir Hayat Kurma Hayalinin Sonu

Para ile bir ürün olan kitabı ikiz görmek, tepeden tırnağa düzen kurma ideolojisi olarak da işleyen postmodernizmin en çok özlediği sonuçlardandır. Bu özdeşliği hiç değilse bir kez görebilmek için bir kurgu yaratır elbette, ama iskambilden kurduğu bu hayal de kolayca yıkılır. Yazarın emek ürünü olan bir yapıtın (yazı, şiir, roman, öykü, eleştiri) karşılığını ölçecek para birimi yeni zamanların keşfi: postmodern zamanlarda, yazarların ya da yaratıcı yapıtların ederi hemen hesaplanabiliyor. Bir romanı iş zamanı ile değerlendirince, onun kaç paraya satılıp yazarına ne kazandıracağını basit aritmetik hesabıyla bulabilirsiniz.

Ucuz kitap buluşu sanırım bu anlayışın sonucu. Bir romanın değerini ona verilen zamanı ölçerek bulan postmodern yayıncı, belki arada o romanın yaratılması için gereken zamanda üretilebilecek başka bir ürünün, sözgelimi bir masanınkiyle de karşılaştırır mı? Bu karşılaştırmayı postmodernizmin ataları bile yapmaz, ama bilinçaltında da olsa, vazgeçilmez.

Demek yazarın yaratıcı emeği şimdi içinde yaşadığımız koşullarda –Batı’da daha çok, bizde daha az– bir ekonomik değer yaratır ve bu durumda da ekonomik değer taşıdığı sürece piyasanın parçasıdır ve değeri vardır, yoksa yoktur. Yayıncının ucuz kitap yayımlaması yazarın yaratıcı emeğine biçilen değeri piyasaya koşullamak kadar, ölçütleri aynılaştırıp farklılıkları ortadan kaldırmak gibi bir düşüncenin de ürünüdür. Bunu eskiden düşünmek olanaksızdı ve daha önce bu ölçüde uç bir örneğine de rastlanmamıştı. Değil mi ki 15 liralık bir kitabı 1 liraya satıyorsunuz, orada kitabın yalnızca kullanım değerini düşünerek bir değer biçiyor, ama yaratıcı emeğin değerini göz önünde tutmayı umursamıyorsunuz.

Belki yaratıcı emeğin ölçülmesiyle de 1 liralık fiyata ulaşıyor yayıncı, ama yayımladığı kitabın teknik özelliklerini belirleyici sayarken aynı zamanda estetik ölçütler içinde yaratıldığını göz önünde tutmuyor. Ucuz kitapların tümü bu eksik hesapla sakatlanmış, yayıncılık dünyamızın bugün ulaştığı düzeyin çok gerisinde, orta malı zihniyetiyle üretilmiş birer mal olarak görülüyor.

İnsan kolay alışır ve alıştıkça kendini yaralamaya başlar. Artık rüyalardan yoksun bir hayata geçmiştir de, kendini kandırır. Bu bireyin bir yazar

olduğunu düşünmek iç üzücüdür: rüya görmeyen yazar – demek ki artık yaratıcılığı sönmüş, yazmakta ısrar edecekse, yalnızca bir yazıcıya dönüşecektir. Yazdıklarının postmodern hayatın dizgeleri içinde bir işlevi vardır elbette.

Postmodernizm, edebiyatta da organik bir dünya kurmayı amaçlar, ama Batı'da bile zordur bu amacına ulaşması; çünkü organik görünen düzeni içinden çürüten uyumsuzlar, bir türlü uzlaşmaya yanaşmayan kesimler, aykırı düşünceler, düzeni hasta eden virüsler bütün bütüne ayıklanamaz. Sonunda organik hayat çözülmeye, kâğıttan kaplan buruşup bozulmaya başlar.

Şöyle bir model alalım (örneklerine rastlanabilir): Nitelikli kitaplar yayımlayarak yayıncılık etkinliğinin düzeyini yükseltmeye, bu arada ticari bakımdan da başarılı olmaya başlamış bir yayınevi, bağımsız bir yayınevi olmadıkça, kendi üstündeki şirket görüsü önünde yeterince başarılı bulunmayabilir. Bu durumda büyük şirketin ölçütlerine uygun yeni kâr hedefleri belirlenip o hedefleri gerçekleştirecek yeni yöneticiler gerekebilir. Daha çok kâr hedefineyse, ona uygun kitaplarla ulaşılacağı sanılır. Ne yazık ki, çok geçmeden duvara toslayacak bir tasarıdır bu. Nitelikli edebiyat kitapları çok satmaz. Onları yayınevinden uzaklaştırıp yalnızca çoksatan kitaplardan oluşan bir katalog oluşturmaksa, tatlı bir hayal olarak kalmaya mahkûmdur. Çünkü bu koca ülkede, kitap satışlarının hep bir sınırı var, o sınır sizi milyonlarca dolarlık kâr hedeflerine götürmez. Üstelik çok zor büyüyen pastayı paylaşan başka holding, banka yayınevleri ve rekabet var. İlginç olan şu ki, sonunda yanlış hedeflerle kafayı duvara vuran zararlı çıkmaz da bu işten, işin başında nitelikli yayıncılık yapmak için çırpınan yayınevi ipe çekilir. Sermaye o kârsız alandan çıkıp belki başka bir sektöre gitmeyi daha anlamlı bulacaktır.

Buna benzer süreçlere bundan sonra daha sık tanık olabiliriz. Yaratıcı emek ürünü kitapla tanımlanan yayıncılık sektörünü bir kültür alanı olarak düşünmeyenler, o alanı kolayca terk edebilir. Acaba bu alana girme ehliyeti olmayanları büsbütün dışarda bırakmak daha doğru mu olur? Herhalde en akıllıca olanı bu, ama bunu da şimdi yapmak olanaksız. Çünkü 1960'larda, giderek 1970'lerde bizim olan dünyaların tümü, şimdi başkalarının eline geçmiş durumda. Bize kendi takımadamızda bildiğimiz işleri bildiğimiz

biçimde yapma hakkı tanınmış. Onlara da şirket kültürünü postmodernitenin bütün olanaklarını kullanarak yaşatıp yükseltme ödevi.

Hayat elbette acımasız. Ortaçağ'da mı, Büyük Bunalım sırasında mı, Nazizmin çizmeleri altında mı, Stalin'in kıyım makinesinin önünde mi daha acımasızdı? Belki hiçbirinde yaşamaya değişilmez bugünün dünyasında yaşamak. Ama şu paradoksla birlikte: Bugünün insanları da tarihin acımasızca kıydığı insanoğlunun torunları olarak, bireyliğini kazandığı mevzilerde hiçbir şey yitirmeden korunmaya çalışırken sürgün edilmekten acı duyuyor. İnsan daha geliştikçe, çok daha azını katlanmaz bulacaktır ki, insan da ancak böyle insanlaşır.

Küreselleşmenin bütün yüzleri bunun için kötü değil. Bir yüzünde küresel kapitalizmin kendi dışındaki dünyayı köleleştirme içgüdüsünü silahla doğrultan içyüzü var. Bir başkasında postmodernizmin bir kültür olarak olumlu yanlarını kulanmak yerine, hayatı yalnızca kendi isteklerine göre düzenleyen ideolojisi; öbüründe çokkültürlülüğü Slavoj Zizek'in yerinde saptadığı çokkültürcü mesafeli ırkçılık'tan apayrı bir zenginlik olarak yaşanması için verilen küresel hareketler; savaşa ve şiddete karşı barış yanlıları; dünyayı kendi boynuzları üstünde sallamak isteyen zengin ülkelerin ekonomik saldırılarına karşı iktidar amacını iplemeden büyüyen küreselleşme karşıtı antikapitalist hareketler.

Postmodernizm küreselleşmenin bir yüzünde parlarken öbüründe bunun için kararıyor ve her zaman kazanmasının olanaksız, geleceği olmayan bir kültür olarak yerini yeni bir kültüre bırakmaya zorunlu olduğunu böyle görüyor. Hayat postmodernizme karşı da acımasız.

Modernizm çoklarınca seçkinci, insana özgü olmayan bir kültür ve düşünce olarak görüldü belki ve postmodernizm her durumda kamusal olanı gözettiği için insana daha dönük bulundu. Oysa edebiyat ve sanatta da, politik hayatta da, ekonomik dizgeler içinde de küçük bir zümrenin oligarşik egemenliğini kaçınılmaz gören ve onaylayan yanı gizlenemezdi. Sonunda her şey bir metaya dönüşüyorsa postmodernite içinde, metayı tüketenle üreten, üretenle dolaşıma sokan, değişenle kullanan arasında köktenci ayrımlar olması kaçınılmazdı.

Ortalama Değerlere Çekilmeye

Zorlamak

Bu etkilerin tümü birden 1990'lardan sonra güçlendi. Ondan da önce, 1980'lerde yaşanan büyük altüst oluşun yeni bir kültüre yol açacağı ve bu kültür içinde daha önceden bilinen ilişki biçimlerinin yerlerini yenilerine bırakacağı görülüyordu. Denebilir ki bir hazırlık dönemi, 1990'lardan sonra donanımlı bir kültür olarak postmodernizmi edebiyat dünyamıza sokmuştur. Başlangıçta bir kavram olarak yalnızca Batı'ya öykünmecilik biçiminde görülen postmodernizm, aslında bundan öteye geçen yeni bir *hayat tasarımı* olarak gerçekliğini, 1990'lardan 2000'lere doğru bütüncül bir egemenlik düşüncesi olarak dayatmaya başladı. Onun dışında duranlar birer modernite kalıntısı olarak görülüp gösterilince, edebiyatın *halka inen* basamaklar olduğu, ötekilerinse yukarı çıkarak seçkinci kaldıkları, böylece okunmadıkları düşüncesi geçerli sayılmaya başladı. Popüler kültür edebiyatın velinimeti sayıldı.

Postmodernizmin ayağa düşeni kaldırıp sanata dönüştürme, ucuz olanı değerli olanla aynı rafa yerleştirme çabasının yol açacağı aynılaşma, sürgit korunabilecek bir edebiyat anlayışı olamayacağı gibi, yaratıcısını olduğu kadar, okurunu da bıktıracaktır. Bazen, "Niçin bu kadar çok sayıda roman ve romancı var ve tümü birden bir incir çekirdeğini doldurmuyor?" diye soruluyor. Bu sorunun otoriter ve haksız sesi yanında, postmodern *ortalamacılığı* üstünde de durulmalı.

Oysa, ne yazık ki hep yeniden belirtmek gerekiyor: edebiyatın sürgünlerine kendi renklerini kazanma hakkı tanımamaya, onların diledikleri gibi boy atmalarını önleyip aynı hizada budamaya kalkıştığınızda, özgünlüğü yok edersiniz. Postmodernizmin çıkmazlarından biri, başlangıçta demokratik görünen bu aynılaştırma çabasının aslında otoriter ve yoksullaştırıcı niteliğidir. Edebiyatı böylece kamusal, dolayısıyla kaçınılmaz biçimde işlevsel bir aygıta dönüştürürken, yeniden üretilen değil, izlenen, edilgin bir piyasa malı yaratmış olursunuz.

Terry Eagleton, "Değer biçme toplumsal kimliğin bir parçasıdır ve değer biçme olmadığı takdirde toplumsal hayat da durur," diyor. "Gerçekten ayrım gözetmeyen bir özne hiç de bir insan özne olmazdı; değer biçmenin

‘seçkinci’ olduğunu düşünen bazı postmodern öznelerin yalnızca kâğıt üstünde var olabilmelerinin nedeni de budur belki.”

Boşluğa doğru süzülen aklı yakalayarak hayatın içine girmeye başlayan insan, ayağı ilk tökezlediğinde tepkisini gösterir ki, doğasından gelir. Modernist dünya görüşü hayatın bu çetin, tarazlı yollarında kazanılır. O yollardan yürüdükçe radikalleşir insan ve postmodernizm hayatın yol açtığı bu radikalizmi yumuşatma ideolojisidir. Bütüncül bir ideoloji olduğunu öne sürmek olanaksız, ama çekilmiş kılıç gibi, ne yana istenirse o yana sallanır ve bir dünya görüşüne karşı başka bir dünya görüşü koymaya soyununca, yalnızca ideoloji olarak ortada kalır. Postmodernizmin ömrünü tamamlayıp geride anlamlı pek az şey bıraktıktan sonra sahneden çekileceği öngörüsü, onun bir ideoloji olarak kendini var etmek zorunda kalışına dayanır. Katmanlardan hoşlanmaz (modernist romanın çokkatmanlı oluşu da tedirgin etmiştir onu); hayatın bilinçli ya da doğal olarak yarattığı hiyerarşiyi yadsır; irrasyonel olmaya dayanamaz – ama bu endişeler de onun için ömür törpüsüdür.

Hayallere, düşlere, ütopyalara kapalı oluşu da bu ideoloji çukuruna mı takılır? Sanırım öyle. Yazınsal yazının düşler içinde kurduğu hayatları küçümseyip edebiyatı gerçeğin, yalnızca gerçeğin içine çekme savları, kuru gürültü değilse, internet ve küreselleşme çağının dört köşeyi bir araya getiren yamalı bohçasını naftalinler. İnsanın hayallerinin ve düşlerinin ayaklandığı yerde, postmodernizmin boynu bükülmeye başlar. Üstelik orada küreselleşmenin olumlu yanları tükenmiş, olumsuz yanları insanları yenik düşürürken, özgünlük öne çıkmaya başlamıştır.

Terry Eagleton, postmodernizmi yaratan sistemin kendisine inananlar olup olmadığına aldırmadığını, dolayısıyla bizim onunla suç ortaklığı etmemize gerek olmadığı gibi, onun da bizim bilincimize işlemek zorunda kalmadığını belirtir: “Sistem kendisini yeniden üretmek için bundan böyle insan bilincinden geçmek zorunda değildir, yalnızca bu bilinci çarpık tutması ve yeniden üretim için kendisinin otomatiğe bağlanmış düzeneklerine güvenmesi yeterlidir.”

Gelgelelim, bu da sistemle insanlar arasında açıklığı adım adım büyütüp sonunda aradaki bağların kopmasına, sistem karşıtı hareketlerin oluşmasına neden olacaktır. Dolayısıyla kendini bir *gereksinim* olarak yaratan nesnel koşullar ortadan kalkmaya başlayıp toplumsal, kültürel ve ekonomik

bakımdan yeni bir aşamaya geçildikçe, postmodernizm de silinmeye yüz tutar.

Postmodernizmin yorum alanları, öfkeli yığınların topyekûn hareketleri sırasında düşünsel farklara göre bölünmüş toplulukların kendilerine özgü düşünme ve savaşım biçimleriyle sınırlanmaya başladığında, *eşitleyici* edebiyat iktidarlarının etkinliği azalmaya başlar. Hayat tarzı değişirken nitelikli okurların ve yaratıcı yazarların edebiyattan bekledikleri değişir.

Bütün bunların dışında, düşünürlerinin belirttiği gibi, üretim biçiminin bu sonuncu aşamasının kültürel sonucuysa postmodernizm, bu aşamanın değişmesiyle birlikte, sonsuza dek uyutulduğu düşünülen özne uykudan uyanıp bağlarını kaçınılmaz biçimde atacaktır.

Şöyle de denebilir: “Dünyada sermayenin doldurmadığı tek bir boşluk kalmadığının göstergesi” ise postmodernizm, durmadan değişen bu dünyanın bırakacağı her boşluk başka bir kültürle doldurulacaktır. Bu kültür için “post-postmodernizm” aramak yerine, modernizmin hem modernleşmeden kalmış birikimine, hem de postmodernleşememiş olanların kültür kalıtına dayanan bir *geçmodernizmin* doğuşunun olanaklı olduğunu öne sürebiliriz.

Çözülüş ve Yeniden Doğuş

Postmodernizm nasıl modernizmle ortak hesabını kapayıp kendine yeni bir sayfa açmışsa, modernizm de *geç* döneminde aynı sofraya oturduğu postmodernizmle ortaklığı bozmasına yetecek sözleri söyleyip masadan kalkarken sokağa bir başına çıkacak, alıp başını gidecektir.

Bu varsayımın kuramsal dayanaklarından biri Jürgen Habermas'ın "Modernizm-Tamamlanmamış Proje" başlıklı sunuşunda hâlâ duruyor. Bireyliğin kazandırdığı eleştirel aklın değerini gösteren modernizm, neden sonra yaratıcı aklı keşfetmiş, dolayısıyla düş ile gerçek arasında saydam bir geçiş yaratmıştır. Düşünen ve merak eden aydınların yanında, sözünü söyleyip tavır alan entelektüeller de postmodernite içinde yok sayılmış, böylece bireylik kavramı ve özne olmanın anlamı gözden düşürülmüştür; ama özellikle yirmi birinci yüzyılın tek merkezli dünya kabulü ve o merkezin uluslararası anlaşmazlıkları şiddete ve silaha başvurarak çözme anlayışı postmodernizmin bütün kültürel kabullerini yaralıyor. Bir tür harakiri mi bu, postmodernizmin ümitsizliğine bulduğu onurlu ölüm çözümü, yoksa yeni bir yıkım mı – yeniden kuruluş çağına mı giriliyor?

Burada bir anahtar var: Modernizm klasik dönemden çıkıp yenilikçi olanla arada geçen *dönemin bilinci* (Habermas) olarak olağanüstü etkiler yaratıp izler bırakmışken, postmodernizm modernizm ile kurucusu olduğu yeni zamanlar arasındaki dönemin bilinci olmayı ne düşünmüş, ne de bu nitelik ona verilmiştir. Gene de modernizmin insanoğlunun aklını ve ruhunu fetheden etkinliğini tarihin dönülmüş, geride kalmış bir evresi olarak görmeyi sürdüren postmodernizmin –kendi olumlu özelliklerini de göremediği için– kendine yetmez duruma düşmesi kaçınılmazdır. Sonunda şu sorular sorulmaya başlar:

Bütün toplumu saran düşünce, duygu ve ruh birliği içinde kendinden hoşnut duran insanlar, sonunda bu tekdüzelik içinde kendi bireyliklerinin de yok olduğunu görüp mutsuzluğa düştüğünde, geleceği yakın geçmişlerinde aramaya kalkışırsa ne olur? Feminizm, sosyal demokrasi, popüler kültür alanları yerine modern toplumun iktidar olmadan dünyayı değiştirmeye kalkışan yeni tip toplumsal hareketleri postmodernizmle çatışmaya

girdiklerinde ve düzenden ve otoriteden koptuklarında hangi yaratıcı düşünceyi önlerinde bulacaklar?

Postmodernizmin en yetkin düşünürü olan Fredric Jameson, Marksizmin, modernizmin kurucularından biri olma fırsatını devlet ve iktidar anlayışı ve sınıf savaşımı kuramıyla kaçırdığı dönemleri modernizmin inişe geçmesi biçiminde yorumlarken bir totoloji oluşuyor elbette, ama bunu da Marksizmin yirminci yüzyılın en etkileyici düşüncesi oluşuna bağlayabiliriz. Yirminci yüzyılı değiştiren bilimsel-teknik devrim, Marksizm gibi düşünceleri bile yoldan çıkmaya zorlarken postmodern zamanların kurucusu olarak tarih sahnesine çıkıyordu.

Gelgelelim, modernizmin nesnel temellerini oluşturan kapitalizmin insanı özgürleştiren ve özgün bireyler olarak yeniden ortaya çıkmasına neden olan doğasını çürütmeye meraklı postmodernistler, toplumsal kişiler yerine özneler, birbirine bağlı kişiler yerine bir başlarına var olan bireyler görmeye dayanamadıkları için, yaratma eylemini, yaratıcılığı, bireylik savaşımını değersizleştirip yalnızca tümel olgulardan söz eder, tikel olanları yok sayar, yazar ile okuru aynı yerde görür, okuru yüceltir, yazınsal olan ile popüler ve mekanik biçimde üretileni eşdeğer sayar.

Yapaydır bu dayatmalar. Sonunda doğayla da baş edebilen tek güç olan insan, kendi kişiliğini ve özgün kimliğini yadsıyan toplum kuramlarının sonuncusu olan postmodernizmi de karşısında görmeye başlar. Öte yandan, postmodernizmin altyapısını kuran sermayenin dolaşım dizgesi, edebiyatın düzeyini daha aşağıya çekerek onu piyasaya eklemlemek istiyorsa, artık edebiyat bu karşılığı veremediğinde ya da kullanım değeri daha yüksek yığın sanatının edebiyatın doğasından tam kurtuluşla kazandığı yeni biçimler buldukça, edebiyatla postmodernite arasındaki ilişki de ister istemez kopmaya başlar. Onda kendi beklentilerini bulamayan yazarlar da postmodernizmin kışkırttığı hayallerin gerçekleşmediğini gördüklerinde kendi başlarının çaresine bakacaktır.

Buradan edebiyatın ve yaratıcı yazarların kendine dönüş sürecine gelinir: Bu süreç modernizmin yeni bir biçimi olarak bu kez tam kendine kapanmayı, tam soyutluğu değil de, hayata dönük onyıllar içinde kazandığı birikimle, gerçeklikle daha yakın bağlar kurduğu geçmodernizmi kurmaya başlayacaktır.

Sürecin bu sonu kaçınılmaz görünüyor; çünkü edebiyat ile postmodernizm arasındaki zayıf bağlar, sistemin kendine bütünüyle ait görmediği edebiyatla ilişkisini bir çırpıda koparmasına neden olacak, yeni arayışlara yönelecektir.

Modernizmin önündeki engelleri yalnızca kendi istenciyle ortadan kaldıran yazınsal anlayışının tersine, postmodern roman kendini üreten koşulları yansıtmak ve anlatmakla yetinir. Dili sokağa indirir; düzayak metinler içinde öteki metinlerden aldıklarıyla, pastişle, metinlerarası aktarmalarla yaratıcılık düzeyini tamamlar; düşlerin yerine yaşanan anları, imgelerin yerine benzetmeleri koyar.

Modernizmin hüzün ve aşk ile insan acılarından çıkan çok katmanlı yapısındaki zenginliğinin ışıltısı da sönmüştür belki, ama orada yazınsal yazının yaratıcılık düzeyi bir gökkuşağı çizerken, postmodern metinler asık suratlarıyla durur. Artık eleştiri de yok, savunma vardır. Savunmanın olduğu yerde yaratıcılık edilginleşince, yaratıcı olanlara öykünmeyle kurulur metinler.

Modernlik nasıl orta dönemlerinde yenilikçi, *avangard* oluşum ve çıkışların yurdu olduysa, bunlara gereksinim duymayan postmodernizmin nitelikli beklentilere karşılık veremediği günler geldiğinde, bu kez yeni tür yenilikçi hareketler filizlerini bir geçmodernizm çağında verecektir. Toplumların hayatında her şeyin keşfedilmeyip bilinmeyen daha pek çok şey olduğu fark edildiği anda, postmodernizmin alanı daralıp geçmodernizmin alanı genişlemeye başlayacaktır. Yoksa bütün hayatın bilindiği, bilinecek hiçbir şey kalmadığı öne sürülmüş olur ki, bu bilgi hiç kimsenin işine yaramaz.

“Postmodernitenin anlamı, modernleşmenin büyük kuramcılarının olasılıkdışı gördüğü şeyin ta kendisiydi: Kültürel alanlar arasındaki farklılaşmanın ortadan kalkması.” (Terry Eagleton) Postmodernizmin kendini için için kemirdiği yer burası. Farklılaşmanın ortadan kalkmaması öylesine sert bir gerçeklik ortaya koymaya başlar ki, bu baskı karşısında için için kaynayan kültür farklılığı kapağını fırlatıp atar, davul tozu havaya savrulur.

[1] “Tanpınar bir estet ya da düşünür değildir,” diyen ve bu tezi üstüne “Bilmeyi Bilmek veya Limancı Ahmet Hamdi” adlı yazısında *(Bilim ve*

Edebiyat) iskeleti olmayan bir Tanpınar değerlendirmesi kuran Yalçın Küçük, Tanpınar'ın eski ile yeni arasındaki siyasal ve kültürel duruşunu an içinde yakalayamamış, bugünün gözüyle onu değersizleştirmiştir ki, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'deki düşünsel derinliği ve öngörüşlülüğü anlaması demek büsbütün olanaksızdı. "Tanpınar, tatlı bir tereddüt," sözünden Yalçın Küçük için aradığım nitemi buluyorum: "Yalçın Küçük, tatlı bir soyutlayamama çöküntüsü."